

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La poesía sorprendida: estudio métrico y poético de varios de
sus autores**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pablo Reyes Pérez

Directora

Almudena Mejías Alonso

Madrid

© Pablo Reyes Pérez, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TESIS DOCTORAL

LA POESÍA SORPRENDIDA:
ESTUDIO MÉTRICO Y POÉTICO DE VARIOS DE SUS AUTORES

Presentada por

PABLO REYES PEREZ

Directora

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO

Madrid, 2019

PABLO REYES PEREZ

LA POESÍA SORPRENDIDA:
ESTUDIO MÉTRICO Y POÉTICO DE VARIOS DE SUS AUTORES

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO

TESIS DOCTORAL

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV
FACULTAD DE FILOLOGIA
(BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Pablo Reyes Pérez,
estudiante en el Programa de Doctorado En Literatura Hispanoamericana,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

La Poesía Sorprendida: Estudio métrico y poético de varios de sus autores.

y dirigida por: ALMUDENA MEJÍAS ALONSO

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 06 de mayo de 20 19

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

A Darlyn y a Arturo

A Rafael y a Isidora

A mis hermanos y hermanas

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a Darlyn, por el vínculo que nos une, el mismo que también nos separa, a veces. Y a Arturo, por esa paloma que aún durmiendo vuela en sus ojos. Ellos: coautores y víctimas de todo este proceso.

Vayan mis más sinceros agradecimientos a mi asesora, la doctora Almudena Mejías Alonso, por todo lo que me ha facilitado en la preparación de este trabajo, y por todo lo que me ha soportado.

Al profesor Miguel Ibarra, sin cuyo apoyo y consejos hubiera sido imposible la realización de este proyecto; agradecimiento que deseo hacer extensivo a todos los estudiantes amigos, ayudantes y colaboradores del Departamento de Letras de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, junto a los que han transcurrido estos años de trabajo doctoral y que, de una u otra manera, han apoyado mi labor investigadora y mi aislamiento para tales fines.

Al bibliófilo, amigo, hermano y colega Manolo Patrocino, por su ayuda y por la sugerencia que me fue dando y los libros que me facilitó durante todo este trayecto.

A la compañera María Angélica Zevallos, por sus excelentes consejos que ayudaron a que mi ánimo no disminuyera.

Agradezco además al profesor Reinaldo Paulino Chevalier, (Nan), cuya biblioteca usé y cuyos libros no he devuelto hasta hoy, pero devolveré muy pronto. Quiero dar las gracias también, y de manera muy especial, a todas esas personas que me han apoyado con su amistad, compañerismo y consejos: a mi madre, a mi padre, a mis amigos, a toda esa gente con la que siempre comparto y de la que tuve que alejarme para poder avanzar en este trabajo.

En último lugar, y esto no quiere decir que tenga menos importancia para mí, vayan mis agradecimientos a la Universidad Autónoma de Santo Domingo, especialmente a la Escuela de Letras, y en ella a la maestra Riselda Perdomo y al doctor Gerardo Roa, ella ex directora de la Escuela y él director actual, por el apoyo y los permisos que nunca me negaron durante todos estos años.

Cualquier errata, incongruencia o evidencia de mi limitada capacidad reflexiva en torno a los estudios literarios es de mi absoluta responsabilidad. A sabiendas de que me he esforzado en que la tesis esté lo mejor redactada posible y que sus conclusiones sean bastantes contundentes aunque, claro está, no irrefutables.

Índice

RESUMEN	II
ABSTRACT	VII
INTRODUCCION.....	12
1. MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN	15
3. OBJETIVOS.....	16
4. METODOLOGÍA.....	18
5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	20
CAPÍTULO I: LA POESÍA SORPRENDIDA.....	24
I.1 LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA EN SANTO DOMINGO.....	25
I.2. LOS SORPRENDIDOS: CARACTERÍSTICAS Y MANIFIESTO	36
I. 3. SORPRENDIDOS CONTRA CUADERNOS DOMINICANOS DE CULTURA Y CONTRA EL POSTUMISMO....	41
CAPÍTULO II: ANTECEDENTES.....	49
II.1 LA RECEPCIÓN DE <i>LOS SORPRENDIDOS</i> EN SANTO DOMINGO	50
II.2 LOS ESTUDIOS DE ALBERTO BAEZA FLORES	53
II.3. EL ESTUDIO DE DIÓGENES CÉSPEDES	56
II.4 LA TESIS DE EUGENIO GARCÍA CUEVAS	60
CAPÍTULO III: ESTADO DE LA CUESTIÓN. BREVE ACERCAMIENTO A LA MÉTRICA ..	63
III.1. LA MÉTRICA Y SUS ELEMENTOS	64
III.2. LICENCIAS Y CARACTERÍSTICAS DE LOS FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL RITMO	69
III.3. PAUSAS, ACENTOS Y ENCABALGAMIENTO	71
III.4. LA RIMA Y SUS TIPOS	81

III.5. EL VERSO LIBRE: ESTÉTICA DE LA REBELDÍA	88
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS AUTORES.....	92
IV.1.FRANKLIN MIESES BURGOS	93
1.1. Aplicación y análisis particular del libro <i>Torre de voces</i>	93
1.2. Aplicación y análisis general del libro <i>Torre de voces</i>	95
1.3. Aplicación y análisis particular del libro <i>Doce sonetos y una canción a la rosa</i>	99
1.4. Aplicación y análisis general del libro <i>Doce sonetos y una canción a la rosa</i>	100
1.5. Aplicación y análisis particular del libro <i>Clima de eternidad</i>	108
1.6. Aplicación y análisis general del libro <i>Clima de eternidad</i>	109
IV.2.FREDDY GATÓN ARCE.....	113
2.1. Aplicación y análisis particular del libro <i>Y con ayer tanto tiempo</i>	113
2.2. Aplicación y análisis general del libro <i>Y con ayer tanto tiempo</i>	122
2.3. <i>Y con ayer tanto tiempo, 1981. Gráfico de los versos</i>	123
2.4. Aplicación y análisis general del libro <i>De paso y otros poemas</i>	128
2.5. Análisis métrico del libro <i>De paso y otros poemas, de Freddy Gatón Arce</i>	131
IV.3. AÍDA CARTAGENA PORTALATÍN.....	143
3.1. Análisis porcentual del libro titulado <i>Víspera del sueño, de Cartagena Portalatín</i>	143
3.2. <i>Una mujer está sola</i>	144
3.3. Comentario métrico <i>Estación en la tierra</i>	146
3.4. Comentario al poema <i>Estación de la sangre</i>	149
3.5. Comentario al poema <i>Estación del canto</i>	150
3.6. Comentario al poema <i>Una mujer está sola</i>	152
3.7. Cuadro general del poema <i>Que se diga</i>	153
3.8. Cuadro general del poema <i>No llores mi rostro</i>	154
3.9. Cuadro general del poema <i>Palabra y expresión</i>	156
3.10. Cuadro general del poema <i>Rechazo de tu voz</i>	158

3.11. Cuadro general del poema <i>Soledad de la noche</i>	160
3.12. Cuadro general del poema <i>Ahora que aún vivo</i>	161
3.13. Cuadro general del poema <i>Henri Matisse</i>	163
3.14. Cuadro general del poema <i>Mensaje</i>	164
3.15. Cuadro general del poema <i>De entero cuerpo</i>	166
3.16. Cuadro resumen final del libro <i>Una mujer está sola</i>	168
IV.4. ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER	187
4.1. <i>Vendaval Interior</i>	187
IV.5 MARIANO LEBRÓN SAVIÑÓN. ANÁLISIS DE SUS POEMAS.	227
5.1. <i>Mariano Lebrón Saviñón</i>	258
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES	271
V.1 COMENTARIO GENERAL ACERCA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS.....	272
V.2. RESULTADOS Y CONCLUSIONES	291
BIBLIOGRAFIA	296
BIBLIOGRAFÍA.....	297

RESUMEN

Resumen

La Poesía Sorprendida: Estudio métrico y poético de varios de sus autores es un trabajo que tiene como meta la escansión de los versos de algunas de las composiciones poéticas que trabajaron los poetas que integraron el movimiento literario llamado *La Poesía Sorprendida*, el cual surgió en Santo Domingo en octubre de 1943 y estuvo funcionando hasta mayo de 1947, publicando durante este periodo 21 unidades de la revista que llevaba el mismo nombre del grupo; es decir, *Revista de La Poesía Sorprendida*. Además, publicaron varios cuadernos y libros que funcionaron como complemento del proyecto. La idea es realizar un estudio métrico de la poesía que escribieron y publicaron estos autores. En ese aspecto, se ha consultado el texto original siempre que ha sido posible, de lo contrario se ha recurrido a la consulta de la obra completa del autor en cuestión, siempre teniendo en cuenta la seriedad o confiabilidad de la edición.

Un apartado y cinco capítulos bien orientados conforman esta investigación. Desde el primero, la línea consiste en ir tejiendo, describiendo y explicando los distintos elementos que giran desde los años cuarenta en torno a la *Poesía Sorprendida*. O sea, ubicarla en su contexto y justificar la necesidad que mueve a la realización de un estudio como este. Todos los capítulos tienen como objetivo directo llegar a crear un banco de datos en donde se presenten los resultados obtenidos y la interpretación primeriza que al respecto surja. Esta investigación es solo el comienzo de un trabajo mucho más amplio. El apartado es una especie de introito y como tal contiene la introducción, la motivación, los objetivos del trabajo, la metodología y la estructura que se siguen para la realización del mismo. También se intenta explicar la manera

en la que se ha construido el instrumento que permite la recolección y posterior interpretación de los datos en cuestión.

El capítulo I va más dirigido a la historia de la poesía dominicana en sí. Esto con el fin de exponer en perspectiva documental el momento histórico en el que surgen *los poetas sorprendidos*. Vale aclarar que la meta en este segmento no es escribir una reseña histórica de la poesía dominicana, más bien lo que se pretende es ofrecer los datos necesarios para que el lector se haga una idea de la manera en que la situación política y cultural, nacional e internacional, influyó en los movimientos poéticos que a partir de 1912 surgieron en Santo Domingo. También se hace referencia a las relaciones que mantuvo la *Poesía Sorprendida* con otros movimientos, anteriores y posteriores, sus problemas y manifiestos. Se hace hincapié en la polémica que hubo entre los Cuadernos Dominicanos de Cultura, órgano de difusión cultural que utilizaba la dictadura trujillista para nuclear y controlar a la intelectualidad dominicana, y la Revista de La Poesía Sorprendida, cuya cofradía estaba formada por jóvenes poetas de tres generaciones que intentaban desligar del trujillato al arte nacional y hacerla concertar con la poesía del hombre universal. Es por eso que se explican las correspondencias que tuvieron estos poetas con otros creadores internacionales, y las traducciones que para entonces se hacían de obras actualizadas producidas por poetas en sus distintas lenguas. Finalmente se describen los enfrentamientos entre los *poetas sorprendidos* y los creadores que pertenecían al movimiento literario llamado *Postumismo*.

El capítulo II recoge una selección de los trabajos que ha realizado la crítica dominicana en torno a *La Poesía Sorprendida*. Se explican, en la medida de lo posible, las intenciones, los límites y alcances de cada uno de estos proyectos. Desde la crítica de Diógenes Céspedes hasta la tesis de Eugenio García Cuevas, pasando por las investigaciones y memorias de Alberto Baeza Flores, se van precisando los hallazgos que propician cada uno

de estos trabajos. Además se hace un recorrido por las observaciones que al respecto han hecho críticos como Manuel Rueda o la doctora Daisy Cocco-De Fillipis, quien ha estudiado, esta última, la poesía dominicana desde el punto de vista semiótico. Vale decir que este capítulo sienta las bases para el punto de vista a seguir durante el futuro desarrollo del trabajo.

Luego continúa el capítulo III. Aquí la disciplina métrica tiene un protagonismo bastante notable, pues se explican los elementos métricos necesarios para el trabajo estilístico y de cuantificación y escansión de versos. Conceptos como verso, sílaba métrica, metro, ritmo, sinalefa, dialefa, encabalgamientos, pausas, acentos, etc. Salen a relucir. Se detallan las distintas teorías que han abordado estos temas y se procede a explicar el motivo por el que se debe elegir una; se elige la del maestro Tomás Navarro Tomás dejando bien claro que en determinados momentos, ya porque facilite el estudio del texto o por cualquier otra cosa que haga más comprensible el estudio, se puede recurrir al método de otro u otros teóricos de la métrica. Claro, no se hace ese cambio brusco sin explicar una causa justa que sea favorable para el desarrollo de la investigación. Este es el capítulo teórico, el marco de referencia para entender el vocabulario a seguir en la exposición del cuerpo y la presentación de los resultados.

Si el capítulo III era el teórico, el IV es el que puntualiza esta teoría haciéndola aplicable al análisis particular de cada uno de los textos que conforman la muestra a investigar. Se presentan los autores comenzando por Franklin Mieses Burgos y terminando con Mariano Lebrón Saviñón. En este apartado cada autor es estudiado desde las perspectivas métricas observadas en la parte anterior. Cada verso es segmentado en sílabas métricas que luego se contabilizan. Se calcula el grado de oralidad de los poemas, se realizan tablas con la frecuencia de uso de los versos y grafican los porcentajes para tener una visión más panorámica al respecto. Luego se hace un comentario en donde se observan los fenómenos

dignos de mención y la relación que guardan estos con la historicidad o el repertorio tradicional en el estudio métrico. Se trabaja con varios textos de un mismo autor; por ejemplo, Mises Burgos, Gaton Arce, Cartagena Portalatín. Cuando el poemario es muy largo se trabaja con un solo libro, como es el caso de Mariano Lebrón Saviñón y Antonio Fernández Spencer. Cada obra es estudiada de acuerdo a las posibilidades rítmicas que contenga. Es este el momento en que se elige un método u otro según se la necesidad. Pero todos los autores se trabajan con la misma minuciosidad.

El capítulo V contiene las conclusiones. Es el apartado de cierre y en el mismo se presentan de manera general los resultados que ha arrojado la investigación hasta este momento. Se hace un comentario comparativo entre cada uno de los autores y se presenta y comenta de manera paralela la variedad rítmica trabajada por cada uno. En el caso de Aída y de Saviñón, además del sentido rítmico, también se observan los encabalgamientos y algunas figuras literarias que llaman la atención. En Burgos se comenta la rima y en Arce su relación estructural, versal, con el surrealismo. En Spencer, además de su relación con la libertad y el mar, también se hace énfasis en el uso de los versos largos, que para él eran los que creaban el gran aliento en los verdaderos poetas y, por ende, les permitían volar mucho más lejos. Basado en las observaciones de los metricistas tradicionales, se establece una frecuencia rítmica de todos estos poetas y se relaciona la misma con el contexto histórico que vivieron y con los ideales artísticos que perseguían.

Finalmente aparece el apartado bibliográfico, allí están los libros para el que quiera profundizar más sobre algunos de los temas aquí tratados. Después están los anexos. Por asunto de pragmatismo no se agregaron en estos todos los libros estudiados, pues eso hubiera sumado demasiadas páginas y la tesis se hubiese convertido en algo inmanejable. Pero para que se haga una idea el lector se ha agregado solo una selección, una muestra de los textos

analizados. Aquí termina esta parte del trabajo, parte que solo lo inicia, pues la métrica no es más que una puerta que se abre para que el individuo entre en un mundo de investigaciones mucho más profunda

Abstract

La Poesía Sorprendida: A metric and poetic study of several of its authors is a work that aims for scansion of the verses of some of the poetic compositions produced by the poets who created the literary movement called *Poesía Sorprendida* ("Surprised Poetry"), which emerged in Santo Domingo in October of 1943 and continued until May of 1947, publishing during this period 21 issues of its eponymous magazine, *Revista de La Poesía Sorprendida*. In addition, the poets published several booklets and books that worked as a complement to the project. The idea is to make a metric study of the poetry that these authors wrote and published. In this regard, the original text has been consulted whenever possible; otherwise, the complete works of the author in question have been consulted, always taking into account the reliability and trustworthiness of the edition.

This research consists of an overview and five focused chapters. Its primary purpose is to describe, explain, and weave together the distinct elements of the forties which coalesced into *Poesía Sorprendida*; that is, to place it in context and justify the necessity for a study such as this. The chapters as a whole have the simple objective of creating a data bank where the results obtained and their primary interpretation are presented. This research is just the beginning of a much broader work. The overview is a prologue to the work and as such contains the introduction, motivation, goals, methodology, and structure that will be followed for its realization. It also explains the construction of the analytic model which allows for the collection and subsequent interpretation of the data in question.

Chapter I is directed towards the history of Dominican poetry itself, in order to throw into documentary perspective the historical moment in which the *poetas sorprendidos* ("surprised poets") emerged. It is worth clarifying that the intention of this segment is not to

write a historical review of all Dominican poetry, but rather to provide the necessary facts for the reader to get an idea of how the political and cultural situation, both national and international, influenced the poetic movements that arose in Santo Domingo starting in 1912. Reference is also made to the relationships that *Poesía Sorprendida* maintained with other movements both previous and subsequent, its problems, and its manifestos. Emphasis is placed on the controversy between the Dominican Journal of Culture, a cultural dissemination body used by the Trujillo dictatorship to herd and control the Dominican intelligentsia, and the Revista de la Poesía Sorprendida, a society formed by young poets of three generations that tried to disentangle national art from Trujillism and bring it into alignment with the universal poetry of mankind. For this reason it is valuable to examine the correspondence that these poets carried on with other international artists, and the updated translations that were then made of works produced by foreign poets in their various tongues. Finally, the confrontations between the *poetas sorprendidos* and authors belonging to the literary movement called *Postumismo* ("Posthumism") are described.

Chapter II includes a selection of the works that Dominican critics have written regarding *Poesía Sorprendida*. The intentions, limitations, and achievements of each of these projects are explicated as far as possible. From the critiques of Diógenes Céspedes to the thesis of Eugenio García Cuevas, passing on to the investigations and memoirs of Alberto Baeza Flores, the findings that impel each of these works are clarified. In addition, a review is made of observations by critics such as Manuel Rueda and Dr. Daisy Cocco-DeFillipis, who has studied Dominican poetry from the semiotic point of view. It bears saying that this chapter lays the foundation for the point of view developed in the following parts of this study.

In Chapter III, metric analysis takes prominence, as the necessary metric elements for stylistic work and for quantification and verse scansion are laid out. Concepts such as verse,

metric syllable, meter, rhythm, synalepha, dialepha, overlaps, pauses, accents, etc. come to light. The different theories that have addressed these topics are covered as well as the reason why one in particular, that of the expert Tomás Navarro Tomás, is chosen, with the caveat that at certain points, in order to facilitate the study of the text and general comprehension, one may resort to the methods of the other metric theorists. Of course, such a change in theory will not be made without providing reasons why it furthers the development of the research. This theoretical chapter builds the frame of reference for understanding the vocabulary to follow in the exposition of the works and the presentation of the results.

If Chapter III was the theoretical one, Chapter IV puts this theory into practice by making it applicable to the particular analysis of the texts that make up the investigative sample. Each author is studied from the metric perspectives noted in the previous section, starting with Franklín Mises Burgos and ending with Mariano Lebrón Saviñón, and each verse is divided into and counted by metric syllables. The degree of orality of the poems is calculated, as well as tables with the frequency of use of verses, from which percentage graphs are derived to display a big picture comparative view. Then a commentary remarks on noteworthy phenomena and the relation they have with historicity or the traditional repertoire of metric study. Several texts by the same author are analyzed: for example, Mises Burgos, Gatón Arce, and Cartagena Portalatín. When a collection of poems is very long, only one book is analyzed, as in the cases of Mariano Lebrón Saviñón and Antonio Fernández Spencer. Each work is studied according to the rhythmic possibilities it contains; this is the moment when one method or another is chosen according to the dictates of the poem. But all authors are treated with the same thoroughness.

Chapter V contains the conclusions of the paper, presenting in a general way the results which the investigation has come across. A comparative commentary of the selected

authors is made, alongside the variety of rhythm favored by each one. In the cases of Aída and Saviñón, in addition to the rhythmic comments, observations are also drawn about overlaps in their work and other literary figures that come to mind. In the case of Burgos the rhyme is mentioned, and in that of Arce the structural relation of his verse with surrealism. In the case of Spencer, in addition to his relationship with freedom and the sea, emphasis is given to the use of long verses, which for him were those that created great confidence in true poets and, therefore, allowed them reach greater heights. Based on the observations of the traditional metricists, a rhythmic frequency of all these poets is established and is related to the historical context in which they lived and to the artistic ideals they pursued.

Finally, the bibliographical section appears, offering additional reading for those who wish to deepen their knowledge about some of the topics discussed here. After this come the appendices; as a matter of pragmatism, not all the books studied were added to them to avoid the thesis becoming unmanageably long, but rather a sample, picked to give the reader a good idea of the texts analyzed. So ends this part of the work on *Poesía Sorprendida*, a part that only begins the job, because meter is but a door that opens onto a much deeper world of discovery for every individual who walks through it.

INTRODUCCION

INTRODUCCION

La literatura, y en este caso específico la poesía, es un mundo muy amplio y diverso que abre las puertas a espacios a los que solo se pueden llegar a través de la imaginación y utilizando como medio de transporte y conceptualización únicamente las palabras. Palabras que unidas de un modo singular y heterogéneo logran aunar una gran cantidad de elementos que diversifican la obra literaria y permiten que sea abordada desde diferentes aspectos. El uso de estos elementos abre las puertas a un mundo también amplio en el sentido teórico-literario donde los estudios que se pueden realizar son muy variados y, a veces, de una insospechada riqueza. Un ejemplo de esto se puede evidenciar al abordar la obra literaria desde un aspecto que concierne principalmente a su estructura, como es el caso de los textos que se estudiarán aquí, en los cuales se pretende abordar el aspecto métrico y, en la medida de lo posible, su relación con el hallazgo de un estilo poético.

En este trabajo se pretende analizar la obra literaria de varios autores pertenecientes a la llamada *Poesía Sorprendida*. Es bueno recordar que todo análisis constituye solo una visión, un granito de arena que se aporta a la gran playa que habita el mundo de la investigación. También es bueno saber que el tipo de análisis que se verá en este trabajo pertenece, más bien, a la investigación cuantitativa. Aquí se estudiará el verso desde su parte más pequeña (la sílaba métrica) hasta sus partes más largas y complejas, como el verso libre y la poesía automática. No importa lo novedoso que sea un poema, si tiene versos tiene un ritmo, y si tiene un ritmo está regido por sílabas métricas y acentos interiores. El maestro Tomás Navarro Tomás ha conceptualizado con precisión al respecto:

Verso es un conjunto de palabras que forman una unidad fónica sujeta a un determinado ritmo, sea cualquiera el número de sus sílabas. *Metro* es el verso que además de responder a un orden rítmico se ajusta a una norma regular en cuanto a medida silábica. *Ritmo* es lo mismo en el verso que en cualquier otra manifestación del sonido, la división del tiempo en periodos acompasados mediante los apoyos sucesivos de la intensidad (Navarro Tomás, 1982: 13).

Es sobre este principio que se hace la lectura de *los sorprendidos* en este trabajo. Se destruirá y reconstruirá, en tablas o en gráficas, el verso para hallar su sentido más íntimo, sus evocaciones más escondidas. Como muy bien lo expresa Tomás Navarro Tomás:

El verso es un delicado y flexible instrumento cuyo efecto sonoro logra mayor o menor perfección según la habilidad de quien lo maneja (Navarro Tomás, 1972:9).

Es bien sabido que el poeta deja en sus versos un sello propio, único, irrepetible y particular que habla de su temperamento y sensibilidad. Esa armonía rítmica y silenciosa, misteriosa, es la que, por medio de la métrica, se pretende estudiar en este trabajo.

En esta ocasión, por razones de tiempo y espacio, se abordarán desde un punto de vista métrico, algunas de las obras de cinco autores, mejor dicho, cuatro autores y una autora. Todos pertenecen al grupo llamado *La Poesía Sorprendida*. En ese sentido vale la pena aclarar en qué consiste este grupo literario que tanta importancia ha ganado en el escenario poético dominicano, y por qué vale la pena estudiarlo. Pero como este apartado no es el indicado para ello, se recomienda ir al capítulo I, en donde se ha preparado toda una reseña sobre *La Poesía Sorprendida*.

Cinco capítulos conforman las líneas de esta investigación, y cada uno va dirigido a analizar hasta el más sencillo de los elementos métricos presentes en los textos seleccionados. En el primer capítulo se presentan los manifiestos literarios que, a partir de 1912 y hasta 1943, surgieron en Santo Domingo. Esta reseña también ofrece un panorama de la actividad política nacional e internacional que se vivía en la época. En el capítulo II se estudia la recepción que tuvieron *los sorprendidos* en el Santo Domingo de los años cuarenta y cincuenta. El capítulo III es una especie de marco teórico básico para que el lector no especializado pueda entender los conceptos utilizados durante toda la presentación del estudio. Ya en el capítulo IV se trabaja con el análisis, los resultados y los comentarios de los libros seleccionados. El capítulo V es el último y presenta una visión general, conjunta, del camino que se ha recorrido para llegar hasta allí. Este es el final de la investigación. Final, sin embargo, abierto e inacabado, pues la idea es, en un futuro, realizar un banco de datos con todos los hallazgos de todas las obras poéticas de todos los miembros de la llamada *Poesía Sorprendida*. Un banco de datos que contenga los resultados generales de esta investigación. Pero para llegar a ello habrá que esperar. Sirva mientras tanto, este estudio que, con sus limitaciones, aciertos, errores, constituye un aporte, sino valioso, al menos significativo para la historiografía literaria dominicana.

1. Motivación y justificación

La justificación principal para realizar este estudio es la necesidad que hay del mismo en las letras dominicanas. Debido a que no existe un estudio igual ni similar, se hace necesario desarrollar el instrumento y contabilizar los hallazgos para presentarlos como evidencia cuantificada de los elementos métricos presentes en los textos estudiados. La motivación es, además, la pasión por el estudio detallado del verso, sus giros, sus ritmos, su misteriosa armonía de voz silenciosa.

La Poesía Sorprendida es uno de los movimientos de mayor influencia en la poesía dominicana, sin embargo, ha sido escasamente estudiado. En este trabajo se intenta escandir cada verso y someterlo a un estudio detallado para ver qué intuiciones guardan estos poetas. Mucho hay que decir sobre *los sorprendidos*, pues lo poco que se ha dicho al respecto ha abarcado al grupo solo de manera tangencial. Por eso, documentar, agregar algo nuevo, es lo que persiguen estas páginas.

3. Objetivos

Aunque la métrica es considerada por algunos críticos como una “disciplina accesorio y fronteriza” (Varela, 2005: 10) no hay dudas de que es una herramienta que, bien utilizada, permite acceder a niveles espirituales del poeta que de otra manera el crítico o estudioso no podría reconocer. Baste con pensar en la larga tradición de estudios métricos que se inició con Tomás Navarro Tomás y que se sigue practicando todavía en la literatura española por autores sumamente contemporáneos como José Domínguez Caparrós o Estaban Torres. En ese sentido vale aclarar que en el presente trabajo no se pretende demostrar que si se domina la técnica y se siguen sus principios se creará el poema perfecto, el poema esperado. Más bien lo que se pretende es hurgar en los posibles misterios que pueblan las almas de los poetas y si afinidad con la armoniosa tradición rítmica que le precede y que, de manera inconsciente o no, ha creado afinidad con su alma. Esta es la razón por la que se van a detallar los objetivos de esta investigación según orden de aparición más abajo. Pero antes hay que recordar que para el maestro Tomás Navarro Tomás “en todo verso se reconoce un principio rítmico equivalente al compás musical” (Navarro, 1972:27). El estudio del principio rítmico de *los sorprendidos*, la estructura de intensidad dinámica en los periodos de sus versos, son cuestiones que vale la pena estudiar. Es esta la razón por la que en este trabajo, una vez finalizado, se tiene como foco alcanzar los siguientes objetivos básicos:

1- Crear un banco de datos con los elementos métricos de mayor presencia en la poesía de los integrantes del grupo llamado *La Poesía Sorprendida*.

2- Reconocer y analizar los recursos estilísticos que más utiliza la agrupación de poetas dominicanos denominada *La Poesía Sorprendida*.

3- Investigar de qué manera estos autores construyen un universo poético que fluctúa, aparentemente, entre lo clásico y lo postvanguardista, pasando incluso por la poesía automática, pero que está siempre sustentado, en ambos períodos, en una filosofía conservadora del verso y sus combinaciones novedosamente clásicas.

4- Averiguar en qué consiste el ritmo del verso en los poetas *sorprendidos* y cuál es la relación fondo-forma que se establece en su obra.

4. Metodología

Para realizar este estudio se seguirá el modelo de análisis métrico que propone Tomás Navarro Tomás en su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [1956] La edición que se maneja para la ocasión es la de Guadarrama, publicada en Madrid (1972). Esto no significa que durante el desarrollo del trabajo no se recurra a otros autores que han hecho grandes aportes a las teorías métricas, más bien se trata de establecer una especie de delimitación para que los conceptos empleados no resulten confusos a un lector no especializado, y si resultan incomprensibles, que por lo menos tenga una idea de a qué autor recurrir para aclarar sus dudas. Habrá una constante referencia a autoridades como Andrés Bello, Domínguez Caparrós, Dámaso Alonso, Rafael de Balbín, Pedro Henríquez Ureña, Rudolf Baehr, Joaquín Balaguer, López Estrada, Isabel Paraíso, etc. Todo de acuerdo al tipo de análisis que exija el texto en cuestión.

Los modelos generalmente seguidos en el análisis métrico del verso castellano son tres: En primer lugar está el de Andrés Bello, que divide al verso en grupos silábicos organizados en torno al acento, y que distingue cinco grupos rítmicos: 1- *anapéstico*, 2- *yámbico*, 3- *trocaico*, 4- *dactílico* y 5- *anfibráquico*; en segundo lugar sigue el de Tomás Navarro Tomás, que solo diferencia dos tipos de cláusulas rítmicas: 1- la de ritmo *dactílico* y 2- la de ritmo *trocaico*; y en tercer y último lugar se encuentra a Rafael de Balbín, que emplea un sistema binario en donde solo existen el ritmo *yámbico* y el ritmo *trocaico*.¹ Según Domínguez Caparrós (2001) el más recomendable es el método de Andrés Bello, pues es el que más peso ha tenido sobre la tradición

¹ Para un mayor conocimiento sobre estos sistemas se pueden consultar los manuales de métrica y de comentario de textos del doctor Domínguez Caparrós, los que he citado en esta introducción. También, si se quiere, se pueden consultar directamente los autores mencionados: Bello [1835] (1981); Navarro Tomás [1956] (1972); de Balbín [1962] (1975).

de los estudios métricos. Pero en este caso se trabajará con el de Navarro Tomás, porque es el que tiene las variedades que más se adaptan para el presente estudio.

5. Estructura del trabajo

Como ya se dijo en la introducción, este trabajo consta de cinco capítulos, en los que se desarrollan las siguientes partes:

I- Exposición sobre la historia de los manifiestos literarios en Santo Domingo.

II- Explicación histórica sobre la recepción que han tenido *los sorprendidos* en Santo Domingo.

III- Desarrollo del marco teórico con los elementos básicos que se deben dominar para entender un estudio de este tipo.

IV- Aplicación a- :

Análisis y comentario métrico de las obras de Franklin Mises Burgos.

Aplicación b- :

Análisis y comentario métrico de las obras de Freddy Gatón Arce.

Aplicación c- :

Análisis y comentario métrico de las obras de Aída Cartagena Portalatín.

Aplicación d-:

Análisis y comentario métrico de las obras de Antonio Fernández Spencer.

Aplicación e- :

Análisis y comentario métrico de las obras de Mariano Lebrón Savinón.

V- Conclusión general:

Comentario general acerca de los autores estudiados.

Resultados y conclusiones.

Bibliografía.

Anexo.

En la parte en la que se desarrollan los análisis y los comentarios métricos se procede de la siguiente manera: En primer lugar se copia el texto (los poemas) que se va a estudiar², después, tras cada uno de los poemas, se hace una representación del silabeo métrico y de la acentuación rítmica, finalmente se señalan los aspectos dignos de destacar desde el punto de vista métrico (tipo de acento, tipo de final, encabalgamiento, etc.).

En lo que se refiere a la simbología gráfica que se usará para señalar los elementos métricos destacados, se siguen las siguientes pautas:

1- Cada verso se presenta numerado en una línea con las sílabas métricas separadas por un guión;

2- La sílaba sobre la que recae el acento se señala poniéndola en negrita;

3- Las sinalefas se señalan con un subrayado;

4- La diéresis se representa poniendo el símbolo de la crema sobre la primera vocal;

5- Los casos de sinéresis aparecen marcados con el color rojo;

6- Hiato y dialefas aparecen en cursiva;

7- Cuando un verso tiene terminación esdrújula, al final del conteo silábico se agrega un paréntesis con un menos uno dentro (-1), ello indica que hay que restar una sílaba del total contado;

8- Cuando hay un final agudo se agrega un paréntesis con un signo de más al final del verso (+1), ello indica que hay que agregar una sílaba métrica sobre el total contado;

9- En la línea que va debajo de la representación del silabeo, se escriben entre paréntesis las posiciones de las sílabas que llevan acento y la calificación del ritmo acentual de dicho verso;

²Por razones de espacio el texto analizado no podrá verse en el cuerpo del trabajo, pero se puede consultar una muestra del mismo en el anexo.

10- La pausa entre hemistiquios de versos compuestos se indica con una doble barra //, en este caso cada hemistiquio va seguido de la calificación del ritmo acentual que le corresponde, y al final del verso se da la calificación acentual que le corresponde al verso compuesto;

11- Cuando el acento recae sobre una sinalefa, la misma aparece subrayada y en negrita;

12- Cuando una sílaba, además del acento métrico, lleva acento gramatical, aparece en negrita y con la marca ortográfica del acento correspondiente.

Cada análisis va seguido de un comentario métrico en el que se esquematiza y califica la rima que en efecto corresponda³, y en donde se comentan algunos elementos métricos de relevancia que hayan aparecido en el poema analizado. Con fines de que se puedan visualizar los resultados del trabajo de una manera más ágil y menos agotadora, en este comentario se presentan algunos cuadros, seguidos de gráficos, con los porcentajes de cada uno de los tipos versos que aparecen en el texto; también debe ir computado el porcentaje de las sinalefas. Al final de cada libro se presenta un comentario general sobre todos los hallazgos métricos que se hayan podido observar en el conjunto de poemas.

Como cada poeta tiene un estilo muy particular de escribir, habrá casos especiales de análisis que podrían variar según las posibilidades de lecturas que brinde cada obra o autor. De todas maneras la disposición y orden de los datos a analizar es la misma en cada; la variación se daría más en la interpretación de estos datos. Más notables serían estas aclaraciones en los poetas más jóvenes, a saber: Fernández Spencer, Aída Cartagena Portalatín y Freddy Gatón Arce. Estos autores pertenecen a la última generación del grupo que se estudia (*La Poesía Sorprendida*).

³El estudio de la rima va a depender de las posibilidades que ofrezca el texto en cuestión.

La conclusión general consiste en una reflexión global sobre los elementos significativos en los análisis hechos. La misma funciona como cierre del trabajo y, por lo tanto, recapitula muchas de las opiniones emitidas en los comentarios particulares.

CAPÍTULO I: LA POESÍA SORPRENDIDA

I.1 Los movimientos de vanguardia en Santo Domingo

Este apartado se centrará en describir específicamente los movimientos de vanguardia que surgieron en Santo Domingo, no habrá intentos de desarrollar toda una monografía sobre las vanguardias en sentido general, pues abundan los textos que trabajan eso exclusivamente. Sin embargo, y a modo de introducción, puede recordarse que uno de los primeros críticos en trabajar, al menos definir de manera certera, el término *vanguardia*, fue Guillermo de Torre en su libro de 1971 titulado *Historia de las literaturas de vanguardia*. Para este autor el término *vanguardia* se movía en tres estadios de la experiencia: “choque, ruptura y apertura...” (Torre, 1971), todo esto al mismo tiempo. Además, para este estudioso, queda claro que la vanguardia persigue una búsqueda de lo *internacional* y de lo *antitradicional*. En ese sentido, las vanguardias responden a un momento histórico y a un sentimiento sincero respecto a la vida. Creo, como dice Mateo, que: “Ni el Surrealismo ni el Dadaísmo se proponían ser arte, son más bien programas que proponen la reordenación del mundo” (Mateo, 1997:12). Queda claro con esto que las vanguardias revolucionan y transforman la idea de nación que les han inculcado, y esa transformación (que a veces cae en lo inentendible) se da tanto a nivel espacial como espiritual. Entiéndase aquí lo de espiritual como una referencia a la nueva sensibilidad poética que practican y quieren instaurarlos vanguardistas. Esta cuestión está muy bien explicada en las palabras de Ortega y Gasset:

...desde el punto de vista sociológico, [la vanguardia] divide al público en dos clases: los que entienden el nuevo arte y los que no lo entienden. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo (Ortega y Gasset, 1997).

Concluye Gasset aclarando que en esto se distingue el nuevo arte del arte romántico, es decir, del Romanticismo. Hay que recordar que los autores del Romanticismo ganaron mucho

público, pues eran leídos y entendidos por casi todo el mundo; sin embargo, las vanguardias, más las europeas, constituyen novedades que solo pueden ser apreciadas por una “minoría especialmente dotada”. En estas opiniones del ensayista puede leerse claramente la idea de rompimiento que albergan los textos de vanguardia.

También es bien sabido por todos que una de las características principales de las creaciones vanguardistas es la libertad de expresión. Esta característica quizá sea una respuesta a todo lo que estaba pasando en el mundo, es decir, los sistemas políticos fallidos, los avances tecnológicos y la pérdida de amor hacia el prójimo (aislamiento). Todo esto se manifestaba en las guerras que pasaban, habían pasado y pasarían. Estos datos y más detalles al respecto se pueden consultar en el libro de Rosa Chacel titulado *Teoría del arte de vanguardia* y publicado por la *Revista de Occidente* en 1964. Y, sobre la manera en que las Vanguardias Europeas fueron acogidas y asimiladas por el continente americano, vale la pena observarse el libro titulado: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, de Ana Pizarro, Universidad de Concepción, Chile, 1971.

En el caso específico de Santo Domingo, que es el que verdaderamente atañe a este propósito, las ideas de vanguardias penetraron a través de un viaje personal en el que se cultivaron esperanzas de innovación que se manifestarían en una nueva poesía que iba dirigida a la creación y divulgación de una nueva sensibilidad. Hay que recordar que para hablar de literatura dominicana hay que esperar hasta 1844, fecha en que la República Dominicana nace al liberarse del período de esclavitud al que estuvo sometida durante 22 años por el vecino país llamado Haití. En la crítica dominicana, sin embargo, las opiniones son diversas. Algunos

estudiosos de la historiografía literaria dominicana, como es el caso de Joaquín Balaguer, o el de Max Henríquez Ureña, cuando inician el estudio de la literatura dominicana, se remontan a la época de la colonia, lo que es un error, pues no existía todavía el pueblo dominicano. La primera historia de la literatura dominicana se escribió cuatro siglos después del descubrimiento de América, es decir, el 12 de octubre de 1892, su título es *Reseña histórico-crítica de la poesía en Santo Domingo*, de la autoría de César Nicolás Pensón, y éste parte del siglo XVII. Este es un buen documento para entender que algunos críticos consideran, contrario a lo que opina la historiografía convencional, que todo lo anterior al siglo XVII queda fuera de lo que es la Literatura Dominicana. Las producciones del siglo XV y del siglo XVI más bien deben ser vistas como expresiones culturales y manifestaciones literarias pertenecientes al origen de la cultura hispanoamericana en general. En este trabajo se apoya la tesis de Abelardo Vicioso, cuando dice:

La literatura dominicana es aquella que refleja el nuevo sentido que le imprime a la vida social la existencia del pueblo dominicano. En consecuencia, el nacimiento de la literatura nacional se produce sólo cuando el arte literario logra reflejar las primeras señales de la vida de nuestro pueblo (Vicioso, 1983:19).

Y su premisa parte de una idea expuesta por Pedro Mir en su libro *La noción de período en la historia dominicana*. Dice Mir: “Las raíces más remotas del pueblo dominicano se detectan a principios del siglo XVII” (Mir, 1981:19). Por eso hay que partir de este periodo para hablar de acontecimientos literarios netamente dominicanos.

Aclarado este punto, vale decir que la poesía dominicana de los siglos XVIII y XIX estuvo fuertemente marcada por el Naturalismo y el Romanticismo. Si se observan los textos de este tiempo se entenderá la búsqueda religiosa, familiar, política y criollista que los dirigía. Se puede

consultar cualquiera de los libros citados más arriba o el manual de Fiume Gómez de Michel para profundizar en esta parte. Como lo que importa a este trabajo son los movimientos de vanguardia, es hora de que el mismo se adentre en la búsqueda en cuestión.

A manera de resumen puede decirse que los movimientos poéticos de vanguardia que se dan en Santo Domingo son, básicamente, tres, a saber: El *Vedrinismo* (1912), el *Postumismo* (1921) y *La Poesía Sorprendida* (1943). Aparte pueden mencionarse los *Independientes del Cuarenta* (1940) y la *Generación del 48* (1948), pero estos últimos más bien parecen ser prolongaciones de los tres ya mencionados. A continuación, detalles de los tres que importan para preparar el contexto de esta investigación.

En poesía, al primer intento innovador de República Dominicana se le llama *Vedrinismo*, y surge en 1912. Algunos teóricos como Andrés L. Mateo consideran que el *Vendrinismo* es un caso de “vanguardia anticipada” en el continente, puesto que éste surge en 1912 y la vanguardia americana concretó un programa a partir de 1916-1920. (Mateo, 1997:13). Pero la mayoría de la crítica dominicana no acepta que el Vedrinismo sea un movimiento de vanguardia, más bien lo ven como un esfuerzo personal de innovación. Y esto es entendible, pues Otilio Vigil Díaz, padre del *Vedrinismo*, no desarrolló nunca un programa estético ni le dio seguimiento a las ideas iniciales que planteó en sus escritos. No tuvo seguidores, salvo uno que nunca publicó, llamado Zacarías Espinal. Y todo esto, aunque era típico en su personalidad, es decir, poseía una especie de vínculo natural con la “no continuidad”, le favorecía artísticamente, y, a la vez, le desfavorecía, ya que no le daba continuidad a ningún ideal y esto impedía que sus ideas se desarrollaran y cuajaran como debían. Según dice Manuel Rueda: “Después de dar con su saeta

en el blanco, Vigil Díaz parece desentenderse de sus ideas y vemos que no titubea en tirarlas por la borda” (Rueda, M. Y Hernández, L.1972:422). En sentido general se le desconoce como movimiento de vanguardia pues no hay manifiesto ni seguidores ni permanencia, pero sí hay un intento de innovación. Ahora bien, puede que la idea de manifiesto que manejaba Vigil Díaz se halle en la introducción de su famoso libro titulado *Galeras de paños* que es el libro con que Vigil pretende despertar a la nueva sensibilidad poética que persigue. En la introducción a este libro, escribe el mismo autor:

Yo he tenido, por supervisión instintiva, realizar la ambición de que habla el poeta Baudelaire a Arsenio Haussaye: a la ambición de soñar con una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, bastante flexible y bastante trunca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño y a los sobresaltos de la conciencia (Mateo, 1997:33).

En esta confesión puede notarse la clara influencia del simbolismo que tenía Díaz, lo que lo ubica en la actualidad estética del mundo parisino de entonces. Esto era mucho decir en 1912, pues en República Dominicana todavía se gestaba el Romanticismo y algo del Modernismo. Evidentemente, quien hace que las letras dominicanas se vinculen con la última moda artística de París es Vigil Díaz. Sus ideas consisten en igualar la producción nacional con la mejor de Francia, por eso la búsqueda del poema en prosa.

Sin embargo, hay que recordar que el alma del propio Vigil Díaz era tan cambiante como las olas del mar. En su paso por París había adquirido un modo de vida europeo, parisino, que el pueblo dominicano, tal vez por no entenderlo bien, había bautizado como estilo originalísimo, pero al que no estaba acostumbrado. Llamaba la atención cómo a Vigil un día podía vérselo

vestido lo más formal posible, con esa indumentaria de gran señor, de don Juan, y dando una conferencia o charlando en un café con los amigos, y, al otro día esos mismos amigos podían verlo vestido de indigente, enfundado en un simple traje de fuerteazul, pantalones arremangados hasta las rodillas y un “pañuelo terciado en la cabeza, machete en mano, adueñándose de un solar o pedazo de tierra que no era suyo” (Rueda, 1996:302). ¿Qué más vanguardia que este espíritu impredecible? Pero su búsqueda estaba clara respecto a la originalidad y a la influencia. Sigue diciendo en su preliminar de *Galeras de Pafos*⁴:

Ante todo, escúchate a ti mismo, da oídos a ti, a tu propia voz; no tengas vergüenza de ti mismo; no te dejes asustar por tus sonidos, aunque sean desacostumbrados, con tal de que sean tuyos; ten valor para tus desnudeces; pinta un hombre en una frase; un suceso del alma en una página; y un paisaje en una palabra (Vigil Díaz, 1921).

Confiaba en sí mismo y se escuchaba a sí mismo, quizás esto explique su espíritu artísticamente errante. Hay aquí una búsqueda interior que se mueve hacia un blanco pero que camina en un absoluto delirio y da de bandazos según los escabros que puedan aparecer en el camino. Y termina su propuesta estética con unas ideas proféticas y casi futurísticas, como si se le adelantara al Futurismo en sí:

Siempre me he empeñado en no perder el pensamiento y la palabra que me da con lealtad y exactitud la medida de mi sensibilidad, mi música íntima, la conservación intacta de mi yo: y por lo demás y los más, que derrame su veneno el crótalo y su baba el caracol. Por lo que toca a la estética del futuro, ésta será

⁴Citas tomadas de Díaz, Vigil (2000) *Obras*. Introducción del texto *Galeras de Pafos*. Es el libro que recoge toda la obra del autor. Edición anotada por el crítico dominicano Diógenes Céspedes.

amétrica, astringente y wagneriana, por no decir que será la divina armonía del desorden (Vigil Díaz, 1921).

Todos estos postulados los publica Otilio Vigil Díaz en la preliminar de su libro titulado *Galeras de pafos*, de 1921. Pero su debut fue en 1912 con la aparición del poema *Arabesco*. Este poema convirtió a Díaz en el introductor del verso libre en la República Dominicana. Para la época Vigil estaba recién llegado de Francia, de donde trajo las ideas más novedosas del momento. Él mismo lo confiesa nueva año después en la preliminar del libro antes citado, dice:

Es pertinente advertir que mis poemas, aquellos que adoro, de hinojos, venidos de profundidades misteriosas, los más complicados, los que piden la camisa de fuerza, y que conservo inéditos, para desleírlos más tarde en el azul, a través de mis “Flautas de París”, unos fueron escritos en Francia; otros, los más, hace dos lustros, sin influencia ni calcomatismos (Vigil Díaz, 1921).

En resumen, en poesía es Vigil Díaz el primero en intentar elevar el grado de producción nacional dominicano, hasta llevarlo al mismo nivel de las grandes creaciones mundiales en la que se destacó durante la primera guerra mundial por las piruetas aéreas que realizaba al volar entre Francia y Madrid. En ese sentido dice Díaz que los versos suyos eran piruetas, pero no aéreas, sino verbales, refiriéndose por supuesto al juego fónico que buscaba en sus escritos. Pero la propuesta de Vigil solo logró ganar a un único seguidor, Zacarías Espinal, y éste nunca publicó nada; no obstante, tras su muerte, se publicaron unos sonetos suyo en 1961. En estos versos, Espinal

Lleva a extremos lúdicos insospechados las ideas de Díaz, logrando así la liberación total del verso que tanto buscó su maestro vedrinista: una forma versal sin ataduras (Rueda, 1996).

El *Postumismo* es el primer movimiento literario totalmente autóctono que surge en las letras dominicanas. Su aparición está datada en 1921, y con el mismo, se cree, arranca el inicio de la modernidad poética en República Dominicana. Los creadores y principales representantes de este movimiento fueron Domingo Moreno Jimenes, Rafael Augusto Zorrilla y Andrés Avelino. El *Postumismo* continuó trabajando el versolibrismo, aquel que introdujo Vigil Díaz, e introduce el paisaje local y a los seres más sencillos y pobres de la sociedad como protagonistas de la lírica nacional. Vale la pena recordar la situación económica por la que atravesaba el país en el momento en que surge el *Postumismo*. Lo que describe Fiume Gómez al respecto es lo siguiente:

(...) Para 1916, el país, con excepción del Este, estaba sujeto a un régimen de producción atrasado, es decir que el capitalismo no había sentado sus bases en el país, salvo en el este donde se infiltra como algo importado de los Estados Unidos, por medio de la adquisición por parte de las empresas norteamericanas de grandes latifundios para dedicarla a la explotación de la industria azucarera cuyos beneficios eran directamente pasados al extranjero. De todos modos aunque estuviera deformado representaba una cara de progreso que se revela especialmente en el movimiento económico de la capital, como es el comercio, electricidad, barcos, pequeñas industrias, etc. (...) En la obra de Moreno Jimenes encontramos ese choque entre las concepciones de la vida patriarcal y este progreso de la ciudad, puesto que en su mente estaba muy afianzado la sencillez del campo y rechaza radicalmente la vida de la ciudad exteriorizando el hastío que ésta le producía (Gómez de Michel, 1984:313).

De ahí que los postumitas se van a preocupar por el terruño, por los aspectos más simples y primarios de nuestra realidad. Harán de todo esto un apostolado y se llamarán a sí mismos “acólitos de una religión americanista” (Rueda, 1996).

Contrario a Vigil Díaz ya los demás movimientos de vanguardias de Europa, los postumitas intentaron democratizar el disfrute estético. Según L. Mateo, algo que les favoreció mucho fue el marco histórico en que vivieron. Dice Mateo:

Su poética y su vinculación con el proceso histórico que se vivía al momento de su surgimiento (1921; mientras que en el país se atravesaba por una Intervención Norteamericana) han originado innumerables polémicas en nuestra historiografía literaria. Es clásica su confrontación con el Movimiento de La Poesía Sorprendida, y a ella debemos, quizás, lo mejor de nuestros textos teóricos (Mateo, 1997:41).

Domingo Moreno Jimenes era reconocido como el “Sumo Pontífice” de este movimiento, y hoy día es considerado como uno de los más grandes y excelsos poetas de las letras nacionales en República Dominicana. Su producción es abundante y dispersa, baste citar su libro titulado *Psalmos*, de 1921. Y *Del adonismo al Postumismo*, de 1924.

Este grupo sí preparó un manifiesto, he aquí algunos de sus postulados:

Cuatrocientos y más años han sido suficientes para un período de gestación en nuestra nueva media parte del mundo. Juventud divino tesoro, tenéis la palabra; ahí está el porvenir. La América debe superar a la Europa.

A- Porque no podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece. La verdadera aristocracia la lleva el pensador en el cerebro. Debemos tan solo ser aristócratas de nuestra democracia.

B- (...) Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América. (...)

D- De todo lo inutilizable haremos un símbolo, un solo símbolo, y de todos los simbolistas un fósil. La luna con los simbolistas será también son símbolo fosilizado.

G- Los poetas no seguirán siendo seres privilegiados y desconocidos de la multitud, camino del ensueño, sino seres videntes, camino de la verdad, pensadores y filósofos (Mateo, 1997: 41).

Los postumitas amaban lo mismo a los hombres que a las cosas. Y en un momento en el que se jugaba a la pérdida de la identidad, una propuesta identitaria era muy necesaria y fue rápidamente entendida y asimilada por el pueblo dominicano.

Otro movimiento de vanguardia de la República Dominicana, y éste es el que más compete a este trabajo, fue *La Poesía Sorprendida*, que se gestó en torno a una revista del mismo nombre que circuló durante cuatro años de manera ininterrumpida; es decir, desde 1943 hasta 1947. *Los sorprendidos* tuvieron influencia, colaboración y consejos de los Movimientos de Vanguardias Europeos, especialmente del Surrealismo, pues el mismo Breton vino a Santo Domingo solo a conocerlos y dijo que su revista estaba a la altura de las más importantes revistas europeas.

Los sorprendidos proponían “una poesía nacional que se nutriera de lo universal, una poesía sin límites”. En este postulado hay ciertos críticos que ven de manera clara un sesgo antitrujillista, pero será más adelante cuando se trate este asunto. La crítica dominicana considera de manera unánime que *los sorprendidos* constituyen el movimiento literario que más autores de renombres ha dado a la historia de la poesía dominicana⁵. Entre miembros más destacados, vale la pena mencionar a: Franklin Mieses Burgos, Freddy Gatón Arce, Manuel Rueda, Mariano Lebrón Saviñón, Aída Cartagena Portalatín, Antonio Fernández Spencer, Alberto Baeza Flores, Rafael Américo Henríquez, Manuel Llanes, Manuel Valerio y José Glass Mejía. En este movimiento confluyeron tres promociones poéticas distintas, pero bajo un mismo sentir. Según un trabajo hecho por Spencer y publicado en 1988 en la revista titulada *Publicaciones* y

⁵ A este respecto se puede consultar los trabajos de Manuel Rueda (1996), Andrés L. Mateo (1997), Eugenio García Cuevas (2011), entre otros.

*Opiniones de La Poesía Sorprendida*⁶, estas promociones estarían conformadas de la manera siguiente:

Rafael Américo Henríquez y Miguel Llanes proceden de una promoción más antigua. De una promoción intermedia son Franklin Mieses Burgos y Aída Cartagena Portalatín. (...) Todavía hay una promoción más joven constituida por Freddy Gatón Arce, Manuel Valerio, Antonio Fernández Spencer, Mariano Lebrón Saviñón, José Manuel Glass Mejía y Manuel Rueda (Fernández Spencer, 1988: xxx).

El hecho de que estas tres promociones hayan formado parte de este movimiento le garantizó una permanencia y una proyección que se alargarían incluso más allá de desaparecido el grupo como tal y lo convertirían en el movimiento literario de mayor influencia en las letras poéticas dominicanas.

⁶La cita es tomada del facsímil que aparece en esta colección. Se hace referencia al ensayo de Spencer que aparece publicado en la revista Eme Eme, número 31, en agosto de 1977. También reproducido fielmente en Gatón Arce, 1988: XXX.

I.2. Los sorprendidos: características y manifiesto

Los textos de los *poetas sorprendidos* eran difundidos a través de una revista cuyo nombre era *La Revista de la Poesía Sorprendida*. Esta funcionaba como el órgano de difusión artística que utilizaban los integrantes del grupo, y, a la vez, ha sido interpretada como una especie de respuesta a *Los Cuadernos Dominicanos de Cultura*, que fueron unos cuadernos que preparó Trujillo y en los que nucleó a la mayoría de la juventud artística dominicana. Más adelante se hablará al respecto. Ahora lo que importa es detallar las propuestas y búsquedas de los sorprendidos.

Hay que recordar que la aparición de *La Poesía Sorprendida* ocurre en plena fortaleza de la tiranía de Trujillo, quien tomó el poder desde 1930 y lo mantuvo a la fuerza durante 30 años. El movimiento de *los sorprendidos* surge en 1943, con la publicación de la revista que lleva su mismo nombre, y ya en su primer número publican unas reflexiones que llaman bastante la atención.

(...) Necesitamos de ella (la poesía) en un planeta sordo, para que ella sea la estrella de la sorpresa y lo inesperado de su luz. La poesía, es entonces un arma, menos evidente, gráfica o corpórea, pero con una fuerza capaz de desbaratar esas mismas armas reales: porque sigue siendo la apetencia del hombre de un mundo de belleza y de verdad interior; de una pasión íntima, callada, subterránea, decidora de fuego y su verdad; sigue, la poesía, hoy como ayer, con su desnudez y su reino pero también con esa verdad de hombre adentro en entrañas, que ella busca, a poco que nos internamos en ella (LPS, I: 1943)⁷.

⁷ Se usan las siglas LPS para referir la revista *La Poesía Sorprendida*, luego le sigue el número del cuaderno y el año en que salió a la luz.

Esta nota aparece en el primer cuaderno de la revista de *los sorprendidos* y la firma de la misma es la de Alberto Baeza Flores, con la salvedad de que en la revista no se publicaba nada sin antes pasar por un consenso de todos sus miembros. Esto deja dicho que la responsabilidad es colectiva y la opinión de uno es la opinión de todos los integrantes del equipo. En ese sentido, podría entenderse este momento como un silencioso llamado a desafiar al régimen por medio de la poesía; ellos ven en la poesía un arma capaz de acabar con otras armas. ¿Será esta una tímida evidencia antitrujillista dejada escapar por el grupo en sus inicios?

A continuación podrá verse un texto con los postulados que defendían los sorprendidos, el mismo apareció también en el primer cuaderno de su revista, todos juntos formaban una especie de manifiesto:

Estamos por una poesía nacional nutrida en lo universal, única forma de ser propia; con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana; con la creación sin límites, sin fronteras y permanente; y con el mundo misterioso del hombre, universal, secreto, solitario e íntimo, creador siempre.

Estamos contra toda limitación del hombre, la vida y la poesía; contra todo falso insularismo que no nazca de una nacionalidad universalizada en lo eterno profundo de todas las culturas; contra la permanente traición a la poesía y contra sus permanentes traidores por su corta visión.

En los silencios y en las letras hay un amor callado que solo podrá ser escuchado por el atento en su interior. No interesa a *La Poesía Sorprendida* que esta amorosa luz sea comprendida o no de inmediato; le basta con tenerla, con amarla, con darla, y que se recoja más tarde o más temprano es razón aparte de su virtud de nacimiento y crecimiento.

La Poesía Sorprendida saluda a todos los trabajadores intelectuales de ambas Américas, y en especial a sus amigos repartidos en los diversos países

americanos. Afirma su fe en la creación del mundo más bello, más libre y más hondo de mañana.

Saluda a todos los luchadores del pensamiento y la sensibilidad de todas las latitudes de la Tierra, de todos los climas e idiomas, en una fe invariable, permanente y sagrada por el respeto a la creación del hombre, por sobre cualquier circunstancia, fíela su lema poesía con el hombre universal.

Aunque queda en nuestro continente mucha poesía de circunstancia y de anécdota infiel y al parecer seguirá produciéndose con la sabida disculpa de que el fin justifica los medios. Sería mejor que los medios poéticos justificaran un fin poético, porque toda la ética exigible a la poesía, ella la lleva en sí, en su razón de existir y de alentar más allá de sí.

Aun esta poesía de cartel y de ocasión tiene sus seguidores y a veces se llega a llamar social a esta poesía de geografía económica o editorial. ¿Cómo llamar entonces a la otra poesía, que desechando la cáscara, la pelusa, el pellejo fácil o circunstancial, trabaja en la entraña? ¿No es social toda poesía por el hecho de existir en sí?

Lo propio sucede con el fondo nacional buscado en poesía, que no está a centímetro sino en entrañas, en profundidades, y que no es accidente botánico, eternidad, sino trabajo profundo que abarca una soledad misteriosa, una amorosa entrega al cultivo interior, donde no hay distracciones salvadoras a las que responsabilizar.

Lejos de negar la realidad, *La Poesía Sorprendida* la interpreta, pero entre cogerla en bruto e interpretarla media un mundo (Gatón Arce, 1988: 1-8).

El lema de *La Poesía Sorprendida* era *Poesía con el hombre universal*. Lema que no deja de recordar aquellas palabras de Juan Ramón Jiménez cuando dice: “La poesía no puede ser nacional, ni menos, regional. Solo universal, no internacional” (Jiménez, 2007). Este lema parece más bien ser un prelude de la globalización del arte que iba a experimentar el mundo años después. Hay quien intenta ver en el mismo una nota antitrujillista en la que se opone lo universal a lo nacional. Sin embargo, vale la pena aclarar aquí que en el trabajo de Eugenio García Cuevas, el cual se comentará más adelante, se llega a la conclusión de que:

...en nuestro estudio de la colección completa de *La Poesía Sorprendida* no hemos encontrado ninguna manifestación lingüística directa que apunte al régimen trujillista, y que insinúe asomo de militancia directa contra Trujillo...y más adelante sigue diciendo, ya para no cerrar del todo la posibilidad...no quiere ello decir, sin embargo, que solapadamente no se fragüe en los textos poéticos, teóricos y críticos y en algunas notas marginales, un estado de angustia, dolor, desamparo y soledad. (...) en torno a la muerte de la libertad y de la existencialidad (García Cuevas, 2011:160).

La búsqueda de *La Poesía Sorprendida* se distingue de la del *Postumismo* en la excentricidad que parte de lo intrínseco. Mientras que los postumitas se preocupaban por lo autóctono y renunciaban a todo lo que no encajara ahí, *los sorprendidos*, en cambio, parten de lo nacional, lo propio, lo autóctono, para llegar a lo universal. Querían equipararse a las mayores ambiciones artísticas del mundo europeo, lo que los emparenta con el *Vedrinismo*, pero su puerto de partida era el nacional, lo que los emparenta con los *Postumistas*. De ahí que se pueda colegir que *los poetas sorprendidos* son una especie de fusión entre *postumitas* y *vedrinistas*, pero, claro está, con un notable toque de originalidad. Esta revista les puso en contacto con todo el mundo, y de todo el mundo recibieron elogios de los más variados tipos. En dicha revista colaboraron poetas de la talla de Lezama Lima y André Bretón, por solo citar dos. Esta era el órgano de difusión del arte nacional más avanzado y actualizado para la época.

Como ya se ha dicho, hubo otros autores que aparecieron durante esos años y que se constituyeron en algún tipo de grupo. Estos son conocidos como *Los Independientes del 40*, pues aparecen durante este año. Ellos son: Pedro Mir, Manuel del Cabral, Héctor Incháustegui Cabral y Tomás Hernández Franco. Sobre los mismos se hablará en un capítulo posterior, donde se

tratará el asunto de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura* versus *La Poesía Sorprendida*. En tal sentido aquí solo son mencionados para cerrar el contexto histórico que circundó a los *poetas sorprendidos*.

I. 3. Sorprendidos contra Cuadernos Dominicanos de Cultura y contra el Postumismo

Dos corrientes poéticas habían liderado en el territorio artístico dominicano hasta los años cuarenta: *El Vedrinismo*, con Otilio Vigil Díaz; y *El Postumismo*, con Domingo Moreno Jimenes a la cabeza. Son dos inesperadas propuestas de renovación estética en una isla que todavía estaba inmersa en las ideas del último romanticismo español. El primero se remonta a 1912 y es considerado como la “primera actitud innovadora que viven las letras del Continente” (Mateo, 1997: 13) y el segundo, que aparece en 1921, se lleva la gloria de ser el primer movimiento autóctono, que propone un giro hacia lo propio, hacia los elementos netamente americanos, en total rebeldía contra las revolucionarias vanguardias europeas de la época. Vigil Díaz se formó en Francia, donde germinaban las teorías más modernas en las artes desde fines del siglo XIX; allí escribió los textos que integran el libro *Galeras de Pafos*, el mismo que será visto como una propuesta de renovación formal que, hasta ese momento, era impensable en las letras nacionales. Según la crítica más coherente del país, cabe a Díaz el mérito de ser el introductor del versolibrismo y del poema en prosa en la lírica dominicana. Entre otras cosas, su poesía se caracterizaba por una notable modificación del ritmo, la introducción del aspecto humorístico en su contenido y la importancia ofrecida al juego fónico. Desgraciadamente no tuvo más que un seguidor: Zacarías Espinal. *Los postumitas* se levantan en contra de todo esto; es decir, mientras *el Vedrinismo* proponía un tipo de escritura de rotura y de renovación, desconectada de todo lo que se hacía en el país, a la sazón plenamente supeditado al pensamiento tradicional europeo y la visión romántica del arte, *los postumitas* se inclinaban por lo autóctono, buscaban un reencuentro con la conciencia de identidad del yo, una manera de destruir el individualismo propiciado por las condiciones político-sociales de la época, una vuelta al discurso para que tuviera un sentido netamente nacional, dominicano; todo ello sin abandonar un marcado interés iconoclasta. Tanto

Díaz como Jimenes publicarán hasta más allá de los años cuarenta, coincidiendo entre ellos y con el grupo que para entonces se formará y ofrecerá una nueva visión en torno al arte y en torno a la búsqueda que debe hacer el poeta. Estos se llamarán *Los Poetas Sorprendidos* y el órgano que utilizarán para difundir su creación será *La Revista de La Poesía Sorprendida*.

En cierto sentido es curioso el caso de estas dos vertientes con las que germina la literatura moderna en República Dominicana. Ambas sufren los avatares políticos de la época: Primera intervención norteamericana, de 1916; y la dictadura de Trujillo, de 1930- 1961. Eran jóvenes que, de una u otra manera, intentaban responder a estos hechos. Claro, Vigil estaba influenciado por el pensamiento más innovador de Francia, lo que lo alejaba un poco de las preocupaciones sociales de su país natal, pero lo que le permitía también proponer, de manera objetiva, nuevas formas del quehacer poético, más allá del insularismo imperante. Moreno Jimenes, en cambio, quería retornar a la nacional, rescatar esa identidad que estaba siendo amenazada y dividida por las fuerzas interventoras estadounidenses. Por eso, mientras el *Vedrinismo* hace del juego fónico un sustento de su poesía, técnica que para ser disfrutada del todo requiere de cierta preparación intelectual de parte del lector, los *postumitas* escriben con sencillez, convirtiendo a los seres humildes y marginados en los protagonistas de su universo poético, trabajando un arte sin problemas, que pudiera ser disfrutada por todos los niveles sociales en cuanto a educación se refiere. En medio de las pugnas constantes entre estos dos movimientos, aparece un nuevo grupo llamado *Los Independientes del 40*, quienes van a abogar mayormente por una poesía social, y casi antropológica, claramente opuesta al régimen de Trujillo. Para estos años verán la luz dos libros que parecen criticar directamente a la dictadura trujillista: 1- *Poemas de una sola angustia*, de Héctor Incháustegui Cabral, 1940; y 2- *Yelidá*, de Tomás Hernández Franco, 1943. Contrario

a lo esperado por sus autores, el sistema dictatorial no los regaña por la aparición de estas publicaciones; los sensores del régimen parecen no haber leído o no haber entendido el mensaje de estos textos. Pero en realidad es al revés, Trujillo, que cuenta con toda una gama de intelectuales a su servicio, se prepara para realizar una jugada táctica con el fin de controlar a todos los escritores que pueden ser una futura amenaza contra el trujillismo, y es así como, en 1943, crea los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, cuya dirección es asignada nada más y nada menos que a Héctor Incháustegui Cabral, uno de los *Independientes del 40*, quien a partir de entonces, alimentado con este plato de lenteja, diezmará su inteligencia trabajando bajo el poder absoluto del jefe.

Como respuesta a la creación de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, un pequeño conjunto de jóvenes escritores decidió formar el grupo de *La Poesía Sorprendida*, cuyo origen “está ligado a los *Triálogos* que, entre 1942 y 1943, sostenían el escritor chileno Alberto Baeza Flores y los poetas dominicanos Domingo Moreno Jimenes y Mariano Lebrón Saviñón” (Gutiérrez, 1995: 24). Quien le dio el nombre de *La Poesía Sorprendida* fue Moreno Jimenes, el mismo que defendía una poesía que no debía escribirse, sino hablarse. Lo extraordinario de este grupo es que nace con una revista que lleva su mismo nombre: *Revista de La Poesía Sorprendida*. De alguna manera este medio de difusión poética (la revista) es concebido como la contraparte de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, por eso en el mismo predominó la libertad y la apertura a todo tipo de propuestas artísticas. Jimenes aparece en las primeras publicaciones del grupo, pero luego se aleja, pues había un requisito para ser miembro de los *Sorprendidos*: no publicar en los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*. Domingo, que publicaba en ellos, sintió que los *sorprendidos* amenazaban su libertad y se separó del grupo. Es entonces

cuando Lebrón Saviñón y Baeza Flores se reúnen con el joven Freddy Gatón Arce, el pintor español Eugenio Fernández Granell y el poeta Franklin Mieses Burgos, quienes, bajo el lema “Poesía con el hombre universal”, dejaron formado el grupo. Allí comenzará el liderazgo de este movimiento por parte de Mieses Burgos, a tal grado que la casa del poeta, en Ciudad Nueva, pasará a ser reconocida como la *Casa de La Poesía Sorprendida*, porque será en ese lugar donde se reunirán a discutir sobre estética y teorías literarias. La revista será el órgano para difundir el pensamiento estético de este grupo; pero irá más allá, también será un importante medio de colaboración por parte de escritores de varias partes del mundo. Estos jóvenes instauran una nueva modalidad creativa en el país, la que consiste en la traducción y posterior incorporación a sus publicaciones de autores extranjeros, enriqueciendo así la bibliografía nacional y abriendo puertas de contacto con las más variadas propuestas estéticas de entonces. Ejemplo de ello se puede ver en la visita que para la época recibieron de Pedro Salinas o de André Breton, “y la comunicación por correspondencia que sostuvieron con Juan Ramón Jiménez, o sus contactos con Lezama Lima, Jorge Guillén, etc.” (Baeza Flores, 1977: 19).

Estas relaciones de alguna manera rompen las fronteras de la insularidad y facilitan una vía de acceso hacia la internacionalización de la producción artística de la isla. Se debe a los *sorprendidos* el deseo de universalizar el arte nacional y motivar a que los poetas se mantuvieran actualizados, en contacto con todas las propuestas literarias de la época. Desde 1943 y hasta 1947 estuvo saliendo la revista de los *sorprendidos*, llegando así a ser el movimiento que, según Andrés L. Mateo mayor cantidad de autores de renombre ha producido en República Dominicana (Mateo, 1997: 55). Un total de 21 números sacó a la luz en esos cinco años. De una manera más clara lo afirma Anderson Imbert:

Con sus intentos de sorprender a la poesía en su nacimiento o de ser sorprendidos por la poesía estos poetas avanzaron hacia el superrealismo o rectificaron con más preocupación formal y cultura literaria el descuido de los *postumitas* (Imbert, 1954: 304).

Lo cierto es que las polémicas entre *postumitas* y *sorprendidos*, y el propósito de estos últimos de establecer una especie de concierto entre la cultura nacional y la universal, ha sido muy significativa; su influencia llega hasta las generaciones presentes, lo que las marca cada día más como corrientes que han participado de manera muy activa en el desarrollo de las letras dominicanas.

Como se habrá notado hasta ahora, hablar de *La Poesía Sorprendida* es referir una dualidad inseparable. Por un lado está la revista que lleva ese nombre y por el otro tenemos a los autores que escribían en dicha revista. La existencia de ambos se halla tan ligada como la cara y la cruz de una misma moneda. De manera que la única forma de contar su historia es verlos a los dos en sus contextos. En este apartado se pretende reseñar qué fue *La Poesía Sorprendida* y cuáles fueron sus incidencias en el ámbito cultural del Santo Domingo de los años cuarenta. En ese sentido, lo primero que hay que decir es que con el nombre de *Poesía Sorprendida* se designa a una revista literaria que circuló en Santo Domingo desde octubre de 1943 hasta mayo de 1947. La misma era el órgano que utilizaban unos diez autores, llamados *Los Poetas Sorprendidos*, para difundir sus creaciones e ideales estéticos.

El marco histórico en el que surge *La Poesía Sorprendida* es bipartito. Por un lado estaba el panorama mundial sufriendo las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, y por otra parte

se observa un panorama nacional sometido a los caprichos del dictador Rafael Leonidas Trujillo Molina. Es muy explícita la manera en que lo expresa Baeza Flores:

Mientras en Europa, en Asia, en África, en las islas de Oceanía, se combatía por los derechos humanos, en nuestra América esos derechos eran generalmente pisoteados... (Baeza Flores, 1977).

En el ámbito cultural las tendencias que predominaban en Hispanoamérica eran el Superrealismo, Existencialismo, Literatura de compromiso, etc. En medio de estas circunstancias nace *La Poesía Sorprendida*, en un país donde reinaba un movimiento autóctono y de mucha incidencia llamado *Postumismo*; de donde se puede deducir que *Los Poetas Sorprendidos* nacen en lucha contra tres designios que no le favorecen (dos nacionales y uno internacional): por un lado está la crisis ideológica que ha dejado la Segunda Guerra Mundial, y por el otro están las limitaciones que impone la tiranía, y, en última instancia, el reto que significa hacerse un espacio cultural al lado de los *Postumistas*. Pero todo ello no impidió que estos jóvenes poetas se abrieran camino a fuerza de propuestas novedosas, vanguardistas, integradoras y de tendencia universal; siempre desafiando el claustro social y cultural que se había apoderado de la isla por la vía política, primero, por la artística, después.

Los miembros más reconocidos de este movimiento fueron Franklin Mieses Burgos, Freddy Gatón Arce, Antonio Fernández Spencer, Aída Cartagena Portalatín, Manuel Llanes, Manuel Valerio, Mariano Lebrón Savinón y Américo Henríquez. También estaban el crítico chileno Alberto Baeza Flores y el pintor español Eugenio Fernández Granell. Según Baeza Flores son dos las circunstancias que alimentan el alma de este grupo de poetas. Estas son: “ansia de

una nueva expresión lírica y disconformidad con la situación sociopolítica prevaleciente en el país” (Baeza Flores, 1977: 536).

Los sorprendidos arremeten hundiéndose en una profunda búsqueda de la verdadera nacionalidad dominicana, para hacerla concertar con una nacionalidad hispanoamericana y luego llegar hasta lo universal. Desde el primer número de su revista los integrantes de este movimiento propugnaron por lengua poética que fuera capaz de dialogar a la altura de como lo hacían las demás creaciones poéticas de los países más avanzados en esta área. Es por eso que de manera muy clara ellos expresan que buscan:

una poesía nacional nutrida en lo universal, única forma de ser propia;
con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana; con la creación sin límites, sin
frontera y permanente; y con el mundo misterioso del hombre, universal,
secreto, solitario e íntimo, creador siempre (LPS, 1943: I, pág.8).

En la frase anterior se puede notar algo que singularizará a este grupo, y es el hecho de que siendo un movimiento de vanguardia nacional, y a la par con las vanguardias internacionales, no se propusieron erradicar la tradición literaria de su visión estética, más bien proponen una integración de “lo clásico de ayer con los clásicos de hoy y de mañana”. De modo que se nota en ellos una visión amplia del sentido creador que debe poseer el artista. *Los sorprendidos* apuestan a la juventud y a lo porvenir, pero sin negar la tradicional herencia que les enriquece.

Según Eugenio García Cuevas, otra búsqueda importante de *La Poesía Sorprendida* se halla en el interior de su lema “Poesía con el Hombre Universal”. Para el referido crítico hay aquí implícita la semántica de un directo ataque verbal contra la dictadura de Trujillo. Dice Cuevas:

[Esta es] una nota de rechazo al régimen trujillista que se apoyaba en un nacionalismo rampante. Esta discusión entre lo nacional vs lo universal en medio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1947) y en plena dictadura trujillista, será clave para entender el derrotero de la moderna poesía dominicana en su relación con lo social, lo estético, lo ético y lo existencial (García Cuevas, 2011: 160).

Entonces se pueden notar dos características en *La Poesía Sorprendida*: por un lado, siendo de vanguardia, reconocen la herencia dejada por la tradición, y, por el otro, urden muy subrepticamente un ideal estético que desafía el claustro nacional y cultural impuesto por el régimen de Trujillo. Vale decir que, según el mismo Cuevas, este lema los conecta directamente con la poesía española, pues es Juan Ramón Jiménez quien dice que “la poesía no puede ser nacional ni internacional, sino universal” (Jiménez, 2007: 121).

Lo que hay que tener en cuenta es que, pese a las vicisitudes y todo lo demás en contra, los poetas sorprendidos, a través de un programa híbrido y cosmopolita, lo que proponen es una reflexión en torno a la poesía. Y esta reflexión se origina en el interior del poeta, quien la exterioriza para hacer partícipe de la misma al prójimo que forma parte del cuerpo universal. ¿Y qué es esto sino una nueva visión en profundidad y extensión de la poesía y su relación con la sociedad?

CAPÍTULO II: ANTECEDENTES

II.1 La recepción de *los sorprendidos* en Santo Domingo

En este apartado lo primero que hay que decir es que la recepción de *La Poesía Sorprendida* por parte de la crítica literaria dominicana ha sido muy precaria y de interpretaciones bastantes erróneas. Esto se debe quizá al poco apoyo que le brinda este país a lo autóctono, que en su lugar se inclina por admirar y valorar lo que llega de fuera, principalmente de España y Estados Unidos. Sin embargo, no quiere esto decir que los movimientos poéticos, y menos el de *La Poesía Sorprendida*, hayan pasado como “tamo que arrebata el viento” por el territorio dominicano. Lo que sí sucede es que la primera recepción de *La Poesía Sorprendida* viene de los mismos sorprendidos. Pues la revista que lleva el mismo nombre, además de ser su órgano de difusión artística era también su instrumento de crítica tanto de la literatura general como de la de sus creaciones particulares. En ese sentido la primera recepción al respecto es una especie de autorrecepción ya que ellos se estudian entre sí. No obstante, vale la pena señalar las opiniones que en este sentido desarrolla Freddy Gatón Arce en su obra titulada *Franklin Mieses Burgos. Antología*⁸. Hay allí una valoración de *los sorprendidos* trasvasada en la figura de Mieses Burgos quien, a la vez, es considerado por todos ellos como el más grande de los poetas dominicanos de su tiempo hasta hoy. (Gatón Arce, 1953:7).

Un año más tarde, para 1956, Antonio Fernández Spencer también presentará un ensayo en que, como su título lo indica, intenta explicar el genio mitológico de Franklin Mieses Burgos. Aquí el autor se fija en la magia de los cinco sentidos poblando la poética de Burgos. También Federico Henríquez Grateraux escribirá un artículo basado en el estudio de la obra

⁸ Obra publicada por la Librería Dominicana en la Colección Pensamiento Dominicano, en 1953

de Mieses Burgos. Pero como se habrá notado todas estas reflexiones se hacen en torno a una persona, no en torno al grupo. Incluso, el estudio de Diógenes Céspedes, que data de 1997, se centra en la poética de Franklin Mieses Burgos y no en la del grupo. No se dan más detalles sobre éste, pues más adelante habrá un apartado en donde será tratado de manera individual.

Quizá convenga en este momento salir de lo nacional y ver la recepción, que fue mucha, que internacionalmente tuvo el movimiento como tal. Conviene aquí transcribir lo que al respecto escribiera el argentino Enrique Anderson Imbert en el segundo tomo de su *Historia de la literatura hispanoamericana*:

1940-1955 (nacidos de 1915 a 1930)

Marco histórico: La segunda Guerra Mundial termina con los países liberales, pero en Hispanoamérica continúan algunas dictaduras totalitarias.

Tendencias culturales: Superrealismo, Existencialismo, Neonaturalismo. Literaturas comprometidas y Literaturas gratuitas, con predominio de estilos y existencialistas y neonaturalistas por un lado y de estilos de inspiración clásica por otro.

República Dominicana. El mayor acontecimiento de este período fue la fundación de la revista *La Poesía Sorprendida* (1943-1947). Sus animadores, directores y colaboradores pertenecen a tres generaciones.

El tono de *La Poesía Sorprendida* fue de exigencia estética: se desprendió del peso de los temas locales y de la coerción de las formas tradicionales pero no para entregarse a la facilidad, sino para imponerse un nuevo rigor. Se mantuvo atenta a las novedades de la literatura mundial y así fue refinando sus modales imaginativos. (...) Buscaba la integración de antiguos y modernos, de europeos y americanos, de simbolistas y existencialistas (Imbert, 1954: 314).

A partir de esta opinión es que se va a concertar una visión de conjunto y valorativa por parte de los estudiosos nacionales sobre *los sorprendidos*. Pero será más adelante cuando se verá cómo los estudia el crítico chileno Alberto Baeza Flores, que formaba parte del movimiento. También se verá la manera en que Diógenes Céspedes desautoriza las opiniones de Estervina Matos, de Joaquín Balaguer, Max Henríquez Ureña, Ramón Francisco, Manuel Rueda, Daisy Cocco de Filippis, entre otros.

II.2 Los estudios de Alberto Baeza Flores

El libro capital de Alberto Baeza Flores sobre la literatura dominicana se titula *La poesía dominicana en el siglo XX*. El mismo fue publicado en Santiago, República Dominicana, por la Universidad Católica Madre y Maestra en 1977. Alberto Baeza Flores nació en Chile y llegó a Santo Domingo en la época de la dictadura trujillista. Según Franklin Mieses Burgos, en entrevista que le realizara Guillermo Piña-Contreras, fue Baeza Flores quien sugirió el nombre del grupo. Dice Burgos:

El nombre de *La Poesía Sorprendida* fue sugerido por el querido compañero de labores Alberto Baeza Flores, quien fue uno de los poetas fundadores del movimiento, y actualmente uno de los poetas e intelectuales de mayor prestigio en América (Piña-Contreras, 1982:304-305).

En su acucioso estudio, el crítico chileno se centra en el compromiso que asumieron *los sorprendidos* como poetas de una época y habitantes de un espacio en el que había cierto regimiento sicológico y político abarrotando el aire nacional. Dice él que *La Poesía Sorprendida* “exploró y consolidó. Utilizó, a fondo y con todas sus consecuencias, el Surrealismo. Creó, también” (Baeza Flores, 1977). Esta aclaración de unión con los movimientos extranjeros, en vez de restarles, les sumará a *los sorprendidos*, pues es una muestra de que sus contactos los mantienen más actualizados que cualquiera en la época en que vivieron. Estaban vinculados a las propuestas más modernas de Europa. En ese orden continúa diciendo Baeza que *La Poesía Sorprendida* se auxilió del Surrealismo solo para “avanzar, un poco a tientas, por los oscuros sótanos del alma” (Baeza Flores, 1977) y a la vez hacer que este avance les llevara a concertar su canto con las mejores voces que poseía el concierto universal de poetas a nivel mundial.

En este libro, intenta dar respuesta el estudioso chileno a varias acusaciones de las que fueron objeto los miembros de *La Poesía Sorprendida*. “Se nos acusó de buscar un lenguaje difícil, dirá él, para expresar sentimientos y emociones particulares” (Baeza Flores, 1977). Inmediatamente aclara que las influencias eran variadas y, a veces, de actitud contradictoria. Los hilos se movían entre lo más novedoso, como lo era la poesía automática, hasta lo más tradicional, como lo eran las poesías neoclásicas que más de una vez aparecieron en la revista. Lo que sí deja claro el crítico es que la búsqueda de *La Poesía Sorprendida*, en sentido general, era una búsqueda interior que se originaba allí, tendía hacía el exterior y se unía con las voces universales afines. Para Baeza Flores *los sorprendidos* buscaban dentro y fuera del país y hacia sí mismos. Y lo que buscaba el poeta dentro de sí no dejaba de estar condicionado por el contacto con lo externo. Quizá por eso, porque lo exterior no dejaba de ser mirado por una vida acongojada, preocupada, herida por los males políticos y las acciones de abuso esgrimidas contra la humanidad, la mayoría de sus composiciones eran silvas y canciones bajo la técnica del monólogo interior o el uso marcado de “yo” poético en absoluta preocupación. Basta fijarse en Burgos, Aída, Spencer, Arce, Saviñón... poetas de la soledad que encarnan un grito de la colectividad. Termina Baeza Flores estudiando el contenido de varios de los cuadernos de *La Poesía Sorprendida* publicados para la época. Y sella su intervención con la sentencia poética que se transcribe a continuación:

El hombre universal de nuestro lema de hace treinta años (...) sigue siendo una aspiración de muchos. Ese hombre universal será posiblemente el hombre del Tercer Milenio, el hombre del siglo XXI. Los futurólogos esperan para finales del siglo XX una tarjeta que pueda servir para movilizarse como ciudadano del mundo a quien quiera hacerlo (Baeza Flores: 1977).

Este cierre profético del crítico chileno, no deja de conectar con una opinión que al respecto emite un futuro rival de la revista⁹. Se hace esta referencia para hablar de Domingo Moreno Jimenes, quien en el referido cuaderno, escribió:

Las guerras existen porque solamente se ha hecho amago del hombre universal. Cuando el hombre universal SEA, la unidad del hombre será (LPS, 1943: II).

Quizá ese hombre universal sea un adelanto a la globalización estética y al encuentro espiritual de todos los seres en un único y no conflictivo que ser. Este hombre universal, que nos viene desde Sócrates, encierra una idea de imaginar el hombre del futuro, como sustancia y como sustantivo activo de esa dialéctica histórica que siempre acompañará y ha acompañado a la humanidad. Finalizan estas notas con una cita de Baeza Flores respecto al contexto histórico que vivía el mundo para entonces:

Y cuando se nos dio, a poco de Hiroshima y Nagasaki, la imagen de un mundo con un Apocalipsis atómico, escribimos en *La Poesía Sorprendida*: “(...) La verdad siempre se ha defendido con poesía, y la poesía seguirá haciendo por esos ojos del mundo para que vea mejor (Gatón Arce, 1988: XXIII).

⁹Se hace referencia al cuaderno No. II, pág. 13 de la revista. Publicado en 1943.

II.3. El estudio de Diógenes Céspedes

Como ya se dijo en párrafos anteriores, para estudiar a *La Poesía Sorprendida*, la mayoría de críticos dominicanos se enfocan en la figura del poeta Franklin Mieses Burgos y estudian su poética como si ésta constituyera el corazón de los *sorprendidos*. Diógenes Céspedes no es la excepción. El libro de este autor, el que es útil para esta ocasión, se titula *la poética de Franklin Mieses Burgos*. Fue publicado en 1997 por la Colección Banreservas de Santo Domingo. En un libro que abarca 157 páginas Céspedes se centra en el estudio de la poética de Burgos. Primero desautoriza todo lo que hasta entonces se ha escrito sobre este poeta o sobre los *sorprendidos* como grupo literario, luego, tras hacer una reflexión metodológica basada en la *Poética*, de Henri Mechonic propone un nuevo modelo de lectura para la poesía este grupo.

Inicia Diógenes Céspedes su polémica diciendo que los términos que utiliza Freddy Gatón Arce para valorar a su grupo son términos vagos “pertenecientes al proyecto esteticista platónico-aristotélico” (Céspedes, 1997:23). Dice que esto es una evidencia de que el analista está emitiendo juicios netamente subjetivos, que no remiten a ningún valor inherente al texto. Llega un momento en que Céspedes escribe:

Paso por alto las opiniones subjetivas incluidas al final de la Antología de Gatón Arce, (...) al no estar amparadas en un riguroso análisis de los valores poéticos de los textos de Mieses Burgos (Céspedes, 1997: 26).

Luego arremete contra Fernández Spencer, quien escribió un año después de Arce. A este lo acusa de no saber integrar el fondo y la forma en los estudios que hace del texto. Lo mismo

dice de Incháustegui Cabral, Marcio Veloz Maggiolo y Manuel Rueda: “Es el viejo dualismo de fondo y forma, aquí se privilegia el contenido” (Céspedes, 1997:42).

Y así va haciendo evidente, según él, el yerro de cada uno de los críticos que han abordado el estudio de la poesía dominicana, específicamente dirigido a *La Poesía Sorprendida*. Al final del capítulo cierra declarando que:

El modo de operar de la crítica en nuestra cultura no tiene caso. Uno tiene que seguir su propio camino y hacer su trabajo sin esperar premio ni castigo, aunque atento a las estrategias políticas de los críticos y los escritores (Céspedes, 1997: 56).

Pero quizá lo más importante y aprovechable de este trabajo de Céspedes se halla a partir del capítulo tres. Es allí cuando, a la luz de la teoría de Henri Mechonnic, específicamente a partir de las ideas que éste expone en su *Poética*, Diógenes Céspedes se embarca en el estudio de la poesía de Franklin Mieses Burgos. Y como lo expresa él mismo, analiza los poemas de Burgos siguiendo unos principios del simbolismo:

El primer principio de lectura de los textos que voy a seguir, según la *Poética*, postula lo siguiente: todo poema, para ser valor, es más símbolo que signo (Céspedes, 1997: 61).

En resumen la conclusión a la que llega Céspedes en su *Poética de Franklin Mieses Burgos* es que Burgos, en su época, escribe contra la ideología imperante y, en ese sentido, su discurso, inscrito desde el principio en la tradición de poesía como maravilla, estremecimiento y naturaleza hugoniana, lo que hace es metaforizar la sociedad dominicana en el sintagma “carne

del viento” y las múltiples transformaciones que este sufre durante el desarrollo del texto inicial del poeta, es decir *Torre de voces*. Para el estudioso, Burgos tiene una forma de pensar y escribir la poesía que van absolutamente unidas a la manera de ver la vida y observar la sociedad en donde el propio poeta nació. Es por eso que la mayoría de sus símbolos estarán signados por la infancia y la adultez, contraponiendo la nostalgia de la inocencia versus el temor del conocimiento.

Termina Céspedes con un capítulo titulado *Mieses Burgos en el recuerdo*. Es una especie de testimonio que se remonta a tres años antes de la muerte de Burgos, es decir que se remonta a 1974. Es interesante este capítulo porque ofrece algunos datos biográficos sobre el poeta sorprendido, (vale la pena aclarar que hay pocas informaciones en este sentido). Gracias a este apartado se sabe que Franklin, en los años setenta, asistió a varias logias literarias, como es el caso de La Cuna de América, La Carreta, etc. Dice Céspedes que:

Franklin asistía como oyente impasible a esas veladas nocturnas. Pocas veces intervenía en las polémicas. Casi siempre lo hacía para corregir una incultura poética, casi siempre cometida por los jóvenes poetas de postguerra, muy activos en asuntos de principalías literarias (Céspedes, 1997: 151).

Dos cosas interesantes también revela Céspedes respecto a la vida de Burgos. Dice el crítico que al poeta casi nunca le gustaba hablar de política, y que en ese caso prefería hablar de su experiencia en la revolución de abril de 1965. El otro punto es que también explica por qué el poeta nunca decidió salir de su casa en Ciudad Nueva.

A la pregunta de porqué no se había ido de Ciudad Nueva, respondía que no iba a abandonar su casa, sus otras propiedades inmobiliarias y sus libros, que lo que había en esa morada era toda su vida, sus recuerdos. Céspedes termina aclarando que Burgos era anticomunista y enemigo de las masas, más que de ellas, de la dificultad de su control (Céspedes, 1997: 152).

Estas son las opiniones que emite uno de los críticos más coherentes en la actualidad dominicana, y puede verse claramente que sus comentarios, más que sobre *La Poesía Sorprendida* como movimiento, giran en torno a uno de sus autores, el máximo exponente de dicho grupo por cierto. Pero no es suficiente, hace falta un estudio que abarque los distintos logros que cada uno de los diversos poetas logra conseguir con sus múltiples versos. Es por eso que se pretende en este estudio abonar un terreno para que se haga fértil y genere nuevas ideas en nuevos investigadores que se inquieten por entender el universo poético en el que se movió el movimiento poético que más autores de renombre le ha legado a la poesía dominicana.

II.4 La tesis de Eugenio García Cuevas

Publicado en 2011 por la Editora Nacional Dominicana, Eugenio García Cuevas presenta su obra, también premiada con el Premio Nacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña en ese mismo año, titulada: *Poesía moderna dominicana del siglo XX y los contextos internacionales (Estudio sobre La Poesía Sorprendida)*. Obra que consta de 280 páginas. En este trabajo el autor lo que hace es estudiar el contexto a nivel nacional e internacional en el que se fragua y desarrolla la génesis de la estética y poética de *La Poesía Sorprendida*.

Partiendo de la premisa de que *La Poesía Sorprendida* no ha sido estudiada ni situada en justa medida por la crítica e historiografía literaria dominicana e hispanoamericana de las últimas cinco décadas, García Cuevas se embarca en el proyecto de explicar la poética y estética de *los sorprendidos* basándose en el estudio inmanente de cada uno de los cuadernos y números que componen la revista. Y es así como este crítico realiza un trabajo que, como él mismo lo expresa:

Da cuenta empírica de la inmanencia de la revista (*La Poesía Sorprendida*) como productora de significados autónomos desde el discurso lingüístico (García Cuevas, 2011: 261).

Llega a estas conclusiones y realiza su investigación basándose en la metodología que desarrolla Rafael Osuna en dos trabajos fundamentales: *Tiempo, Materia y Texto: Una reflexión sobre las revistas literarias* (1998) y *Las revistas literarias: un estudio introductorio* (2004). Trasplanta las observaciones de Osuna y, siguiendo sus directrices, descubre que en *La Poesía Sorprendida* hay una poética que se manifiesta en el uso del código lingüístico y que no lo hace

menos en “el uso del código visual” (García Cuevas, 2011: 19). En ese sentido no ve a esta revista solo como parte de la hemerografía nacional, sino como un órgano de difusión artística que puede, y así lo hace, generar su propia historia en particular. Para García Cuevas, *La Poesía Sorprendida* tiene la intención de corregir al *Postumismo* y guiar a la poesía dominicana por rutas artísticas modernas. Ya en su primera nota editorial, *los sorprendidos*, lo que hacen es recuperar el precepto del Romanticismo y el Simbolismo, pues éstos veían el origen de la poesía en una “zona misteriosa, lugar inefable e indescifrable de donde emana lo imaginario” (García Cuevas, 2011: 165). Estos hechos llevan a conectar con la idea interior/exterior que siempre manejaron *los sorprendidos*; esa búsqueda interna cuyo origen se hallaba en lo nacional pero que debía cabalgar hasta equipararse con lo internacional o universal.

Es muy completo y juicioso el trabajo que realiza García Cuevas. Un hallazgo interesante de Cuevas es concluir que en *La Poesía Sorprendida* la producción de los discursos lingüísticos lleva la marca de una cierta unidad tópica alrededor de la idea de “la muerte”, “la soledad” y “el dolor” (García Cuevas, 2011: 266). Y sirve esta isotopía para reforzar la idea, sobre la que se hablará más adelante, de la preocupación existencialista de los sorprendidos, debido a la amenaza que ejercía el medio en detrimento de su integridad física.

Aunque defiende la postura de que los miembros de *La Poesía Sorprendida* no se dejaron amedrentar con el régimen, es honesto y dice:

(...) en nuestro estudio de la colección completa de LPS no hemos encontrado ninguna manifestación lingüística directa que apunte al régimen trujillista, y que insinúe asomos de militancia directa en contra de Trujillo (García Cuevas, 2011: 160).

Pero no niega el hecho de que la mayoría de los símbolos de *los sorprendidos* comprenden una queja colectiva, de la sociedad, que va en contra de las esferas de poder totalitario que dirigían el destino de la nación para la época¹⁰. En ese sentido García Cuevas no fuerza sus hallazgos para que digan de manera directa lo que se solo se atreven a decir de forma indirecta. Esto hay que tomarlo en cuenta para entender la objetividad y la seriedad con que el crítico dominicano ha realizado su investigación.

¹⁰No obstante, vale aclarar que para Baeza Flores *La Poesía Sorprendida* se origina como una reacción contra el control que mantenía el gobierno sobre las manifestaciones de la cultura. En ese sentido se puede consultar el cuaderno No. II de la revista, 1943: pp. 450-451.

CAPÍTULO III: ESTADO DE LA CUESTIÓN. BREVE ACERCAMIENTO A LA MÉTRICA

III.1. La métrica y sus elementos

La métrica es a la poesía lo que la biología a la naturaleza: la mirada atenta del impulso.

Según Antonio Quilis en su libro *Métrica española*:

La métrica, como estudio de la versificación, es la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema (Quilis, 2007:15).

Para el teórico español la métrica es parte de lo que él llama la “ciencia de la literatura”. Suena un poco chocante esta expresión porque tan pronto se escucha la palabra “ciencia” imagina uno un contexto de las ciencias naturales. Pero hay que tener claro el hecho de que ciencia es todo saber sistemático y organizado de manera coherente. De modo que, la métrica es un saber coherente que se ocupa de la conformación rítmica de un texto, o como diría Quilis, un contexto lingüístico estructurado en forma de poema. Es evidente que esta definición de métrica excluye desde el principio los poemas en prosa y demás variaciones. Por otro lado, Domínguez Caparrós define la métrica como:

La disciplina literaria que trata de establecer las normas de la versificación; es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y sus combinaciones (Domínguez Caparrós, 1999).

El estudio de la métrica se utiliza, desde luego, para comentar un texto conocido como poema. El comentario métrico es la descripción del metro de un poema, entendiendo metro como el esquema abstracto de regularidades a que obedece la manifestación en verso. Así se

establecerían los rasgos y características métricamente pertinentes de un texto en verso, y sobre esas constantes generales se destacan las particularidades que configuran el ritmo del poema concreto, que lo hace diferente de todos los demás. Marchese y Forradellas dicen al respecto de la métrica:

Por tradición, la métrica es el estudio de los fenómenos que conciernen a la versificación: las medidas de los versos, las llamadas figuras métricas, la cesura, los acentos, la rima, las estrofas y las distintas formas de composición poética. Sin embargo, no están todavía bien determinados los conceptos fundamentales de la métrica: la definición de verso, la distinción entre verso, metro y ritmo, el significado del acento o ictus (Marchese y F. 2000: 265).

Los elementos de la métrica son cada uno de los conceptos básicos de los cuales se parte en el análisis métrico. Para Domínguez Caparrós, en su obra *Elementos de métrica* estos conceptos son los siguientes: la sílaba, el acento, la pausa, la rima, el verso regular y sus tipos, el verso irregular y sus tipos, y las combinaciones estróficas. Mientras que en su otra obra titulada *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, el autor solo se limita a presentar la sílaba, el acento, la pausa y la rima. Por otra parte, Quilis, en su obra ya citada, propone como apartados o elementos del estudio métrico: el verso (que engloba al acento, la rima, el cómputo silábico, la pausa, el tono y el encabalgamiento), la estrofa y el poema. Por último, se tiene a la obra clásica titulada *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás, para quien los elementos son: el verso y sus clases, el período rítmico, la pausa y la cesura, la rima y la estrofa.

Se pasará a definir algunos elementos de los mencionados. A los demás, se les dedicará acápites especiales.

- 1) La sílaba es la unidad cuantitativa de la medida del verso. Es el primer aspecto a considerar en el análisis métrico del verso español (Domínguez Caparrós, 2007). Hay que tener presente que la sílaba métrica es la sílaba fonológica; es decir, que no tiene por qué coincidir con sílabas gramaticales, ya que posee unas licencias métricas que la hacen especial.
- 2) El período rítmico, según Navarro Tomás, la correspondencia básica entre poesía y canto, muestra que cualquier verso simple, de unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase, que inicien el verso inmediato, y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.
- 3) El ritmo es la división del tiempo en unidades simétricas que forman serie. Los elementos lingüísticos que constituyen factores rítmicos con el verso español son: el acento, el tono, el número de sílabas y el timbre. No siempre aparecen todos los factores rítmicos juntos.

- 4) El verso, para Navarro Tomás, es la representación de una serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio. El verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas. Los versos españoles con ritmo definido requieren cuatro o más sílabas. La línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales.

Según Navarro Tomás, por razón de su medida los versos son *métricos* si se ajustan al mismo número de sílabas y *amétricos* si no se sujetan a esta igualdad. Solo a los primeros les corresponde con propiedad el nombre de metros. A los versos amétricos se les suele llamar también asilábicos e irregulares. Son *monorrítmicos* los metros que mantienen una disposición invariable en la estructura de sus periodos y *polirrítmicos* los que dentro de la misma medida silábica presentan modificaciones en el orden y clase de las cláusulas que determinan tal estructura.

Entre los versos amétricos se da el nombre de acentuales a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico; las diferencias de medida silábica no alteran en estos versos la uniformidad del ritmo. Son *libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas; el verso libre pone a contribución de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regulación del acento. Como modalidad semilibre cabe considerar el verso *fluctuante*, cuya ametría no excede de un margen relativamente limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir.

Para Ramoneda (2010) los versos se clasifican en versos de *arte mayor* y *arte menor*. Son de arte menor si tienen ocho sílabas métricas o menos. Dentro de estos están los bisílabos (2), trisílabos (3), tetrasílabos (4), pentasílabos (5), hexasílabos (6), heptasílabos (7), y octosílabos (8). A los versos de una sílaba se los considera agudos y, por tanto, bisílabos. A partir del Romanticismo este verso aparece de forma independiente: “Leve/breve/son” (Espronceda). Cuando los versos de cuatro sílabas se combinan con los de ocho forman un pie quebrado. En la estrofa, los de siete sílabas sólo se mezclan con los de once.

Los versos de *arte mayor* tienen nueve o más sílabas métricas. Son: eneasílabo (9), decasílabo (10), endecasílabo (11), dodecasílabo (12), tridecasílabo (13), alejandrino (14), pentadecasílabo (15), hexadecasílabo (16), heptadecasílabo (17), octodecasílabo (18) y eneadekasílabo (19)¹¹.

¹¹Para Tomás Navarro Tomás (1972) y para Isabel Paraíso (1985) el verso de arte mayor puede llegar a tener hasta veinticinco sílabas métricas o más. En ese caso la escansión se hace en base a cláusulas o divisiones segmentadas.

III.2. Licencias y características de los factores que intervienen en el ritmo

Según Domínguez Caparrós las licencias métricas responden a un conglomerado de giros que, en su favor, los poetas logran conseguir en la lengua (o el verso) de uso común por los ciudadanos. Su definición exacta es:

...las licencias métricas son el conjunto de modificaciones a que el poeta somete el número de sílabas gramaticales de un verso. Estas modificaciones se basan en dos tipos de fenómenos diferentes que tienen que ver con la fonética (sinalefa, diéresis, sinéresis) o con la forma de la palabra (metaplasmos) (Dominguez Caparrós, 1999).

Mientras que Estébanez Calderón plantea a las licencias como:

Posibilidad que tiene el poeta de transgredir ciertas leyes fonéticas y morfosintácticas o de alterar la forma de determinadas palabras para superar las dificultades o responder a las necesidades métricas de un poema (Estébanez Calderón, 2009: 618).

Ambas definiciones presentan visiones diferentes sobre las licencias métricas. Para Domínguez Caparrós la licencia métrica es una especie de prerrogativa o derecho que tiene el poeta para modificar la estructura silábica de un verso. Mientras que para Estébanez Calderón, la licencia métrica es una posibilidad. El poeta no tiene el control absoluto para responder a las necesidades métricas del poema que escribe.

Los fenómenos métricos que tienen que ver con el aspecto fonético son: la sinalefa, la diéresis y la sinéresis. La sinalefa es una unión en una sílaba de la vocal final de una palabra y la inicial de la palabra siguiente: “como_el pájaro blanco de_una luna sin alas” (Franklin Mieses Burgos). La diéresis consiste en pronunciar un diptongo en dos tiempos y, por lo tanto, se cuenta una sílaba más. La sinéresis es el fenómeno contrario a la diéresis: dos vocales en hiato se pronuncian en una sola sílaba. Mientras que en el aspecto formal, el fenómeno métrico más conocido es el metaplasmo. Marchese y Forradellas lo definen como la:

...modificación de una palabra o de un elemento de orden inferior a ella desde el punto de vista de la expresión (como la aféresis, la paragoge, la apéntesis). Corresponde a lo que la retórica tradicional llamaba figuras de dicción (Marchese y F. 2000: 261).

III.3. Pausas, acentos y encabalgamiento

Desde hace mucho tiempo se viene gastando tinta intentando establecer una clara diferencia entre el verso y la prosa. Eso hoy se multiplica, pues son muchos los cambios que se han dado tanto en la poesía como en la narrativa. En el presente trabajo se va a partir de las fronteras que delimita el teórico José Domínguez Caparrós, quien dice al respecto:

Al hablar de las diferencias entre verso y prosa se suele señalar que lo esencial es la segmentación distinta del discurso en una y otra manifestación lingüística. Mientras que en la prosa son razones basadas en la sintaxis y en el sentido las que exigen o explican los descansos, en el verso son dominantes las razones rítmicas, y son estas razones las que explican la división de la cadena fónica (Domínguez Caparrós, 1999).

Todo verso, aunque sea forzosamente, va delimitado por una pausa métrica. La pausa métrica, descanso que se hace al final del verso y entre hemistiquios de versos compuestos, no permite la sinalefa, si está entre palabras con vocales en contacto, y hace equivalentes los finales agudo, llano y esdrújulo. Puede verse un ejemplo:

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
-no fue por estos campos el bíblico jardín-
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín¹².

¹²Antonio Machado, libro: *Campos de Castilla*, poema: *Por tierras de España*. En *Poesías completas*, 1988, pág. 153-154, Espasa Calpe, Madrid.

Los cuatro últimos versos del poema *Por tierras de España*, de Antonio Machado, son alejandrinos compuestos de dos hemistiquios heptasílabos. El primer hemistiquio del primer verso cuenta como dos sílabas métricas las tres sílabas de la terminación esdrújula de la palabra “bélicas”, y lo mismo ocurre al final del primer hemistiquio del tercer verso con la palabra águila. Por efecto de la pausa métrica, también las terminaciones agudas de los versos segundo y cuarto (jardín, Caín) cuentan una sílaba métrica más. No hay sinalefa entre los dos hemistiquios del tercer verso (águila, un), pues no lo permite la pausa. La pausa es el elemento esencial del verso. Su coincidencia o no con descansos exigidos por el sentido es un factor que produce variedad en el ritmo de la composición.

Para Navarro Tomás (1972): La pausa propiamente métrica es la que ocurre en final de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda y esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y nivela períodos interiores y de enlace. Puede consistir en una efectiva interrupción más o menos larga, según señale terminación de hemistiquio, verso, semiestrofa o estrofa, o bien puede reducirse a una simple depresión elocutiva en los puntos de división de tales unidades. Su presencia es en todo caso esencial como elemento determinativo de la extensión y unidad del verso. Para Domínguez Caparrós la pausa es un elemento lingüístico que desempeña un papel rítmico esencial en el verso de la poesía española. La define como “el signo de la división del discurso en los segmentos constitutivos que distingue al verso de la prosa” (Domínguez Caparrós, 2007).

Se entiende que la pausa que se realiza en la prosa depende de razones sintácticas y semánticas, mientras que “en la manifestación lingüística del verso son las razones rítmicas las que deciden dónde hay que marcar la división” (Domínguez Caparrós, 2007). La pausa métrica es la de final de verso y la que va entre hemistiquios de los versos compuestos, e impide la sinalefa hace equivalentes los finales agudos, llanos y esdrújulos. Por otro lado, desde su perspectiva estructuralista, Quilis argumenta que la emisión de cada grupo fónico requiere un descanso más o menos largo a su final, el cual es la pausa. ¿Por qué se produce la pausa? En especial por dos razones:

1. Por la necesidad fisiológica de respirar.
2. Por razones sintácticas.

Según Marchese y Forradellas (2000), en los modernos estudios de métrica se tienen en consideración tres tipos de pausa: la estrófica, que delimita grandes unidades, la versual (al fin de cada verso) y la cesura. Estas pausas pueden romper la unidad sintáctica e incluso léxica, produciéndose entonces el encabalgamiento o la tmesis. Mientras que Marchese y Forradellas ven a la cesura como un tipo de pausa, Domínguez Caparrós argumenta que hay diferencias entre el concepto de pausa y el concepto de cesura, pues esta consiste en el descanso que, motivado por la sintaxis, se haga al interior del verso, principalmente cuando en el verso largo se quiere destacar un acento interior.

A diferencia de la pausa, la cesura permite la sinalefa y no hace métricamente equivalentes las terminaciones agudas, llanas y esdrújulas. Esta distinción fue hecha por Andrés Bello en el siglo XIX. Sirvan los siguientes versos de ejemplo:

El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió su Adonis viendo
de su sangre regar el verde llano?¹³

La cesura que motiva la pausa sintáctica después de “pecho” no impide la sinalefa “pecho_en”, en el primero de los versos de Garcilaso citados más arriba, Versos correspondientes a los famosos endecasílabos de su *Elegía I*. Tampoco se cuenta una sílaba métrica más tras el final agudo de sintió, en el segundo verso, a pesar de que hay una cesura por pausa sintáctica. Incluso podría hacerse una cesura tras “regar”, en el verso tercero, para destacar rítmicamente el acento en la 6ª del endecasílabo, pero que no supondría el añadir una sílaba métrica por terminación aguda.

Por otra parte, se tratará el concepto de acento. Para Domínguez Caparrós El acento es la energía articuladora que hace que una sílaba resalte sobre las demás dentro de una palabra. En castellano, el elemento de sonido que acompaña a esta energía articuladora consiste en un esfuerzo respiratorio o intensidad. Como elemento de la versificación castellana, el acento de intensidad es uno de los factores en que se basa el ritmo. El acento de intensidad produce, según Tomás Navarro Tomás (2004), una impresión de fortaleza, que parece ser uno de los caracteres de la lengua castellana, donde

¹³Garcilaso: *Elegía I. Obra Completa*, 2004: 203. Vv. 23-25. Madrid, Edaf, Edición al cuidado de Guillermo Suazo Pascual.

este acento tiene un relativo volumen y relieve. Este mismo autor, al explicar las causas de esa impresión, dice:

Los órganos que producen y regulan las modificaciones de la intensidad se hallan en la cavidad torácica. El carácter varonil que da al español el uso de dicho acento resulta de la actividad que su naturaleza y mecanismo exigen de ese centro del cuerpo (Navarro Tomás, 2004).

Domínguez Caparrós (1993) afirma que, como punto de partida, el verso utiliza la acentuación normativa en la pronunciación del habla cultura corriente, tal como se encuentra descrita en los manuales de pronunciación. Pero la distinta función del acento métrico determina una serie de fenómenos que hay que tener muy en cuenta, como son: “desplazamiento del acento de la palabra, acentuación métrica en sílabas átonas, doble acentuación de polisílabos, acentuación de monosílabos átonos, desacentuación de sílabas tónicas” (Domínguez Caparrós, 1993: 82-85). Además, a la hora de calificar el ritmo acentual del verso los resultados dependen del modelo de análisis adoptado.

Como ya se ha dicho en las páginas introductorias, los modelos generalmente seguidos en el análisis acentual del verso castellano son tres. En primer lugar el de Andrés Bello (1981), que divide el verso en grupos de sílabas organizadas en torno al acento, como accidente perceptible. Estos grupos se llaman cláusulas rítmicas, y se distinguen las cinco clases siguientes:

1- De dos sílabas o trocaica, si lleva el acento en la primera; yámbica, si lo lleva en la segunda.

2- De tres sílabas: dactílica, si lleva acento en la primera; anfibráquica, si lo lleva en la segunda; y anapéstica, si en lo lleva en la tercera.

De manera que las cinco clases son: trocaica, yámbica, dactílica, anfibráquica y anapéstica.

El segundo sistema es el de Tomás Navarro Tomás (1972), que solamente diferencia dos tipos de cláusulas: dactílica, para el ritmoternario (acento cada tres sílabas); y trocaica, para el ritmo binario (acento cada dos sílabas). Esto se explica porque la cláusula siempre tiene que empezar por una sílaba acentuada. Las sílabas anteriores al primer acento del verso están en anacrusis.

Por último, Rafael de Balbín (1962) emplea un sistema binario de análisis en el que cada dos sílabas se da una posición de acento rítmico. Para la calificación del ritmo se parte de la posición del último acento, que si cae en sílaba par da carácter yámbico al ritmo; y, si en sílaba impar, el ritmo acentual es trocaico.

¿Qué sistema es preferible adoptar? Domínguez Caparrós dice que por el prestigio de su formulador primero y el peso que ha tenido en la tradición de los estudios métricos, al tiempo que por la mayor matización- hay cinco tipos de calificación del ritmo- sea preferible el de Andrés Bello. Otro motivo es que ofrece una base más amplia para la comparación con otros sistemas de versificación.

Ya que se tiene idea de cuál sistema de análisis se pretende usar, es hora de aplicar el esquema teórico a los resultados del establecimiento de los acentos del verso, y estos tendrán que ser clasificados en tres categorías: rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos. Los acentos rítmicos encajan en el esquema, por ocupar posiciones previstas en el modelo teórico a que obedece el ejemplo; los acentos antirrítmicos, son aquellos que están inmediatamente antes o después de un acento rítmico; y los extrarrítmicos, los que no ocupan posición rítmica, pero no están inmediatos a un acento rítmico.

Por otra parte, puede notarse el concepto de encabalgamiento. Marchese y Forradellas (2000) explican que en el poema hay dos tipos de ritmos: el sintáctico y el métrico. El sintáctico corresponde al ritmo “natural” de la lectura, el que va de acuerdo a la sintaxis. El métrico es el que tiene el poema leído de acuerdo a la versificación del poema. En ocasiones, ambos ritmos coinciden; en otras, no. Cuando esto ocurre, se manifiesta un encabalgamiento: una unidad de sentido no cabe en un verso, y se desborda en el siguiente, a lo cual se le llama *rejet*. O bien, se anticipa en un verso, parte de la unidad del verso siguiente, lo que es conocido como *contrarejet*. Por ejemplo, se puede ver un encabalgamiento *rejet* en estos versos del poema *Mi gozo y mi amargura* de Aída Cartagena Portalatín:

Y mi gozo es poco y mi amargura
está en abundancia inacabable
porque comienza donde termina el gozo
(Cartagena Portalatín, *Mi gozo y mi amargura*).

Según Dámaso Alonso (2008) existe el encabalgamiento suave, cuando el *rejet* ocupa todo el verso, y el encabalgamiento abrupto o entrecortado, cuando el *rejet* ocupa

solo una parte del verso. Por ejemplo en la cuarta estrofa del poema *Canción del sembrador de voces*, de Franklin Mieses Burgos, puede observarse un caso de encabalgamiento abrupto:

La multitud que pasa me mira y se sonríe
y yo también sonrío; sé lo que piensa.
(Mieses Burgos, *Canción del sembrador de voces*).

Domínguez Caparrós dice que el encabalgamiento es un fenómeno estilístico relacionado con la pausa. Lo define como “el desajuste producido en la estrofa por la no coincidencia de la pausa versal y la pausa morfosintáctica” (Domínguez Caparrós, 2005:44). Sigue expresando el autor que si la pausa versal divide un grupo de palabras que no admite pausa sintáctica, también se produce encabalgamiento. Estas partes de la oración que se presentan estrechamente unidas en el enunciado, y que no permiten una pausa en su interior, se denominan sirremas. ¿Cuáles son esos grupos de palabras que no admiten pausa sintáctica? A continuación una lista:

- Sustantivo y adjetivo;
- sustantivo y complemento determinativo;
- verbo y adverbio;
- pronombre átono, preposición, conjunción, artículo más el elemento que le sigue;
- tiempos compuestos y perífrasis verbales;
- palabras con preposición;
- oraciones adjetivas especificativas.

Además de esto, hay quienes entienden el fenómeno del encabalgamiento en un sentido más amplio, y argumentan que también hay encabalgamiento en la separación de

un sujeto y un verbo, o verbo y complemento directo. Si se hace la pausa versal, se rompe un grupo sólidamente; si no se hace la pausa versal, se rompe la unidad del verso. Esta tensión es la fuente de los valores estilísticos del encabalgamiento.

Como dice Quilis (2007), es inevitable la pausa que requiere cada verso; no obstante, por las razones morfosintácticas que se han mencionado, la realización de esta pausa puede resultar violenta. El crítico español afirma que:

...si efectivamente el encabalgamiento es un desacuerdo entre el metro y la sintaxis, debemos basarnos en ésta para concretar los casos en que el fenómenos pueda realizarse (Quilis, 2007: 82).

Quilis hace la distinción entre verso encabalgante y verso encabalgado¹⁴. El primero es el verso donde se inicia el encabalgamiento; mientras que el segundo es donde termina.

Por ejemplo, en los siguientes versos del poema *Retórica*, de Freddy Gatón Arce:

Quisiera escribir siempre
una misma palabra,
(Gatón Arce: *Retórica*).

El primero “Quisiera escribir siempre” es el verso encabalgante, el segundo “una misma palabra” es el encabalgado.

¹⁴Un texto fundamental para profundizar el tema de los encabalgamientos es el de Antonio Quilis (1964), *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC. En el mismo se aplican las técnicas de la fonética instrumental para el análisis de estas inesperadas rupturas versales.

Las clases de encabalgamiento se dividen según varios criterios:

- A) Según el tipo de verso en el que se produce puede ser un encabalgamiento versal o encabalgamiento medial.
- B) Según la unidad que escinde: encabalgamiento léxico, encabalgamiento sirremático, encabalgamiento oracional.
- C) En cuanto a la longitud del verso encabalgado: encabalgamiento abrupto, encabalgamiento suave.

III.4. La rima y sus tipos

Para Domínguez Caparrós la rima es la “igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada” (Domínguez Caparrós, 2004: 307). Esta igualdad puede manifestarse entre todos los sonidos, o bien solo entre algunos. Al final del verso es donde se da la realización normal de la rima.

Para Antonio Quilis “la rima es la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada” (Quilis, 2007: 37). Según este autor, lo importante de la rima es la percepción de una igualdad de timbre, de lo cual se deduce que la rima es un fenómeno acústico, no gráfico. No obstante, Marchese y Forradellas afirman que la rima no es solo una cuestión fónica, acústica, sino también semántica. Argumentan que la rima tiene “la tarea de unir el sonido al significado, el aspecto melódico al semántico” (Marchese y Forradellas, 2000:351). La idea es que la rima subraya la semantización de las palabras de modos muy diversos. Es decir, la rima excede lo acústico y se inserta en el campo semántico, porque aproxima términos y muestra las relaciones de alusión existentes entre ellos, localiza y delimita campos semánticos específicos. Es por eso que para Domínguez Caparrós (2004) la rima tiene una función rítmica y esta se halla en su carácter reiterativo. Gracias a esta reiteración es que se organiza el verso en grupos estróficos.

Por otra parte, del carácter reiterativo se deriva su contribución a la función poética: en la rima se contraponen, o se asocian, las palabras también por su sentido. La

rima es todo un fenómeno métrico que desborda ampliamente lo meramente técnico para entrar en lo estilístico. Si bien es cierto que la rima es un elemento característico de la realización poética en las lenguas modernas europeas, su uso no es suficiente para garantizar el valor estético del enunciado, porque se puede encontrar rima en frases huecas, o en meras retahílas. El uso de la rima ha sido tan importante en la historia de la literatura que cada época o cada movimiento hace de la utilización de la rima uno de los rasgos distintivos a través del cual se puede caracterizar su poética. El uso de la rima tiene unas “leyes generales”, las cuales son:

- a) Evitar la mezcla de rima asonante y rima consonante.
- b) No utilizar dos veces la misma palabra en la rima.
- c) No emplear palabras homónimas.
- d) No rimar una palabra simple con su compuesta
- e) Debe evitarse el uso de terminaciones muy frecuentes, como por ejemplo, las desinencias verbales.
- f) Se deben buscar palabras que no hayan sido muy empleadas para rimar.

La rima no se ha valorado de manera unánime, y tiene, de hecho, detractores como defensores. Los detractores, argumentan que al usarse la rima el sentido se ve forzado por la necesidad de encontrar una palabra que rime; para Nebrija, citado por Navarro Tomás (Navarro, 1972: 15) la rima es un obstáculo para la recta y natural expresión; los sonidos semejantes pueden cansar; el lector puede estar más atento al sonido de la rima que al sentido de las palabras. En cambio, los defensores de la rima dicen que la misma intensifica la emoción del

poema; Rengifo la defendió como requisito indispensable, y Caramuel la elogió como uno de los principales méritos del verso (Navarro Tomás, 1972:15); puede convertirse en un elemento engendrador de la idea poética y causa una de las mayores bellezas del poema; es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, artificial, en que se da el poema.

La rima, como apunta Quilis, es un hecho de la lengua y varía con la misma. Por ejemplo, en el Renacimiento, dos palabras que hoy pueden funcionar con rima total como “belleza” y “cabeza”, solo se encontraban en rima parcial, ya que cabeza se escribía cabeça y se pronunciaba “cabetsa”, mientras que belleza se escribía con la grafía actual, pero se pronunciaba “belledza”.

En la versificación regular, la rima constituye la frontera, el hito que marca el final del verso; si no tuviéramos la rima, lo que marcaría la terminación sería la pausa versal, la cual es obligatoria; pero cuando, por ejemplo, si a causa de un encabalgamiento desapareciese la pausa, sólo el número de sílabas nos señalaría el final del verso, y la percepción global cuantitativa es un índice muy bajo como para conocerlo por él solo; en realidad, no sabríamos cuando terminara el verso. Por otro lado, la rima señala las relaciones entre los diferentes versos. Aquí radica su importante papel en la estrofa y en los poemas que la utilizan.

Tanto para Quilis (2007), Domínguez Caparrós (2005), Marchese y Forradellas (2000), la rima tiene diferentes tipos o clases. Según Antonio Quilis, para la clasificación de la rima hay que tener en cuenta su timbre como su cantidad.

- 1) En cuanto a su timbre, que es el elemento más importante, la rima puede ser total o parcial. La rima total es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Este tipo de rima se le llama también rima consonante o perfecta. Mientras que la rima parcial es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Estos fonemas son siempre los vocálicos, de ahí que este tipo de rima reciba también el nombre de rima vocálica; otros términos son los de rima imperfecta y rima asonante.
- 2) En cuanto a su cantidad, la rima, tanto total como parcial, puede ser una rima aguda, una rima grave o llana, o una rima esdrújula, si se produce en un verso agudo, grave o llano, o esdrújulo, respectivamente.

Algunas clases de rima destacadas por Domínguez Caparrós (2005) en su *Diccionario de métrica española* son las siguientes:

- 1) Rima cruzada (o alterna): es la disposición de la rima consistente en que, en un grupo de versos, los pares tienen una rima y los impares llevan otra diferente. Por ejemplo, en el poema *La misa de las flores*, de Manuel Gutiérrez Nájera:

Boileau se queda en el aula
y Voltaire en la ciudad.
¡Musa, al campo! ¡Abre la jaula!
¡Señores versos, entrad!
Alce la oda en el bosque
su deslumbrante oriflama;

que la sátira se enrosque
y que brinque el epigrama¹⁵.

Normalmente es un elemento de composición de un poema. Rafael de Balbín habla de “vivencia serena y plácida” a propósito del efecto estilístico de esta clase de disposición de la rima.

- 2) Rima abrazada: es la disposición de la rima consistente en que, en un grupo de cuatro versos, riman el primero y el cuarto, por un lado, y el segundo y tercero, por otro. Por ejemplo en la *Poesía XI* de los *Versos Sencillos*, de José Martí:

Yo tengo un paje muy fiel
que me cuida y que me gruñe,
y al salir, me limpia y bruñe
mi corona de laurel¹⁶.

Es un elemento de composición de diversas clases de estrofas. Así, los cuartetos del soneto llevan rima abrazada.

- 3) Rima encadenada (o rima interna): es una rima situada en lugar distinto del final de verso. Puede encontrarse la rima interna, dentro del mismo verso, entre el primero y el segundo hemistiquio (rima leonina). Entre versos distintos, es posible:

- a. La rima entre final de verso y el final de hemistiquio del verso siguiente, ya de forma continuada, ya ocasionalmente dentro del poema.

¹⁵Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías*. Poema *La misa de las flores*, pág. 48. Publicado por la Biblioteca Andrés Bello, Madrid, 1915.

¹⁶José Martí, *Poesía XI*, del libro *Versos sencillos*, en *Poesía*, pág. 25. Cuba, Publicaciones Aula de Letras, 2002.

b. La rima independiente de todos los primeros hemistiquios por un lado, y de todos los finales de verso, por otro.

c. El uso de la rima interna sin un orden simétrico.

El uso de la rima interna, sobre todo si se coloca de forma simétrica, pone en peligro la unidad del verso y de la estrofa. Por eso Fernando de Herrera rechaza su utilización, aunque hay quien como Caramuel la aconseje en el verso suelto. Cuando su uso se ajusta a un orden menos simétrico, produce un contraste que da variedad al ritmo.

4) Rima pareada: es la rima producida entre dos versos seguidos. Es la disposición de la rima que da origen al pareado.

Por otro lado, Marchese y Foradellas nos dicen que si bien es cierto que tradicionalmente se han distinguido en la literatura española dos clases de rima, la consonante y la asonante, en ambos casos hay que tomar en cuenta la polivalencia rítmica de ciertas combinaciones que hacen compatibles determinadas formas que, en condiciones estrictamente regulares, parecerían de no rimar entre sí, pero que, siguiendo unas no demasiado bien precisadas leyes fónicas y melódicas casan en la voz de los más exigentes poetas.

Por último, es importante añadir que la rima permite numerosos juegos, que han sido utilizados por los poetas unas veces con propósitos estilísticos, otras como puro divertimento. El más importante de todos ellos es el que sitúa la rima fuera del lugar esperado, con un posible procedimiento de extrañamiento. Dentro de esta construcción se agrupan varios tipos, de los

cuales el más antiguo es la rima leonina, cuando la rima enlaza el final de un hemistiquio con el final de su verso.

En el Siglo de Oro se usó también el procedimiento llamado de rima partida o versos de cabo roto, en el que para la rima sólo importa la vocal tónica y se prescinde de todos los elementos que la siguen, se puede ver este ejemplo en uno de los poemas introductorios del libro *Don Quijote de la Mancha*:

No te metas en dibú
Ni en saber vidas ajé
Que en lo que no va ni vié
Pasar de largo es cordú¹⁷

La retórica tradicional, que permitía las rimas de homónimos, proscribía el que una palabra rimase consigo misma. La poesía contemporánea, sin embargo, ha hecho un uso muy rico de esta autorrima.

¹⁷Miguel de Cervantes y Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, 1990: 87-89. Madrid, Cátedra. Edición al cuidado de John Jay Allen

III.5. El verso libre: estética de la rebeldía

Presente en la literatura desde el siglo XIX, el verso libre se ha convertido en objetos de estudios por parte de teóricos y críticos literarios. A pesar de su detractores (Etimble lo llamó *un bastardo*) sin lugar a dudas el versolibrismo ha logrado renovar el panorama métrico de la literatura en la que ha aparecido, de manera que se puede hablar de un antes y un después del verso libre. En este apartado la reflexión girará sobre la siguiente cuestión: ¿Cuándo surgió el verso libre? Si no hay métrica, ¿se puede hablar de que una composición es un verso?

El verso libre es una de las revoluciones que el Simbolismo hizo contra la métrica. Según Gabriel Castillo (1967) los primeros versos libres pertenecen a la obra *Una estación en el infierno* de Rimbaud. Continuaron en el ejercicio del mismo: Verlaine, Kahn, Laforgue, entre otros. Sin embargo, Estébanez Calderón (2009) afirma que Walt Whitman fue el iniciador del verso libre, el cual fue continuado luego por los simbolistas franceses como Verhaeren y Laforgue. Independientemente de donde haya surgido, de algo se puede estar seguro, y es que desde un principio se convirtió en “el procedimiento más idóneo para expresar, alejándose de cualquier construcción rítmica externa, la tensión rítmica del habla” (Marchese y Forradellas, 2000:417).

Si bien es cierto que es una técnica y un procedimiento, el verso libre responde al espíritu de su época. Durante el siglo XIX, el romanticismo derramó su influjo en la literatura occidental, y la meta de un arte libre de ataduras, y rigidez fue el objetivo de los seguidores de este movimiento. Para Estébanez Calderón (2009), estos

...primeros síntomas...aparecen ya en el Romanticismo con la ruptura de la isometría de poema y cierta despreocupación por la estrofa y la rima. Como diría George Steiner “el abandono de la autoridad y el ámbito del código verbal desempeñan un papel decisivo en la historia y el carácter del arte moderno (Estébanez Calderón, 2009).

La lucha contra la autoridad y el orden es una de las primeras manifestaciones de la literatura romántica.

En la literatura hispanoamericana los orígenes del verso libre se pueden situar en la construcción rítmica y no silábica de algunos textos del Modernismo, entre los que destacan la *Marcha triunfal* de Rubén Darío, y el *Nocturno* de José Asunción Silva:

Oh dulce niña pálida, que como un
montón de oro
De tu inocencia cándida conservas el
tesoro;
A quien los más audaces, en locos
devaneo
Jamás se han acercado con carnales
deseos¹⁸

El versículo se convierte en el metro preferido en la poesía de la Vanguardia y de la Generación del 27. No obstante, en los poetas del siglo XX, como en épocas anteriores de la historia de la literatura española, persisten las formas métricas tradicionales, tanto en lo que se

¹⁸José Asunción Silva, poema *Nocturno* en *Obra Completa*, 1997: 110. Madrid, ALLCAXX. Edición Crítica de Héctor Orjuela.

refiere al tipo de verso como a la estrofa y configuración de poemas, en los que se descubren fenómenos como la rima, el isosilabismo, el ritmo acentual, etc.

Luego de este breve panorama histórico, cabe aquí preguntar ¿Qué es el verso libre? Según Domínguez Caparros es una clase de verso irregular caracterizado porque la falta de irregularidad en el número de sílabas no está sometido a ningún límite ni a ninguna norma acentual. Para Marchase y Forradellas (2000) el verso libre produce un ritmo de creación fluyente que discurre al pensamiento, o la entonación, la respiración, e incluso al ritmo con que se suceden las intuiciones o su expresión. El estudioso Estébanez Calderón lo denomina también versículo. Plantea que se caracteriza por no estar “sujeto a rima ni a la regular distribución de acentos y pausas, ni a la exigencia del cómputo silábico de la métrica tradicional” (Estébanez Calderón, 2009). Este tipo de verso responde al deseo de dar rienda suelta a la inspiración poética, al margen de la norma métrica que pudiera aprisionarla.

La característica rítmica del verso libre reside en un segmento del discurso basada fundamentalmente en la entonación. Este segmento aísla unidades de imágenes, de figuras, de pensamiento. En definitiva, se segmenta de acuerdo con una ordenación de las intuiciones que dan salidas y forma al sentimiento. El ritmo del verso libre se basa en las repeticiones no solo fónicas, sino también sintácticas y semánticas.

Es cierto que no todo lo que se llama verso libre tiene el mismo grado de libertad. Hay versos llamados libres en lo que es posible ver la unión de dos versos distintos ya clasificados

dentro de la métrica regular; o versos libres en que es perceptible la tendencia a una regularidad acentual; o versos libres que utilizan la rima.

La falta de normas que de manera nítida regulen la construcción del verso libre ha hecho que se plantee la cuestión de hasta qué punto se puede diferenciar de la prosa. De hecho solo la segmentación particular, que se refleja en la tipología, lo diferencia de la prosa. Las motivaciones de esa segmentación varían de un tipo de verso libre a otro. En unos poemas la segmentación se hará de acuerdo con un ritmo u ordenación de las ideas, mientras que en otros se basará en un fuerte paralelismo sintáctico, por ejemplo.

Una de las implicaciones que tiene la desarticulación del verso es que rompe con el orden de la sintaxis, y como plantea Utrera Torremocha (2010) esta ruptura determinará en muchos casos una lectura marcada por la incertidumbre.

Para María Utrera Torremocha

...la desarticulación del verso implica la desarticulación de un sistema, de un sistema objetivo, entendido como orden universal aceptado y de un sistema subjetivo, entendido como correspondiente orden interno (Utrera Torremocha, 2010).

Esta consideración de Utrera Torremocha puede parecer un poco excesiva, pues como ella misma plantea en su obra *Estructura y teoría del verso libre*, la verdad es que no hay que olvidar...que la necesidad de renovar las conversaciones literarias ha sido siempre un aspecto esencial en la historia de la literatura.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS AUTORES

IV.1. Franklin Mieses Burgos

1.1. Aplicación y análisis particular del libro *Torre de voces*

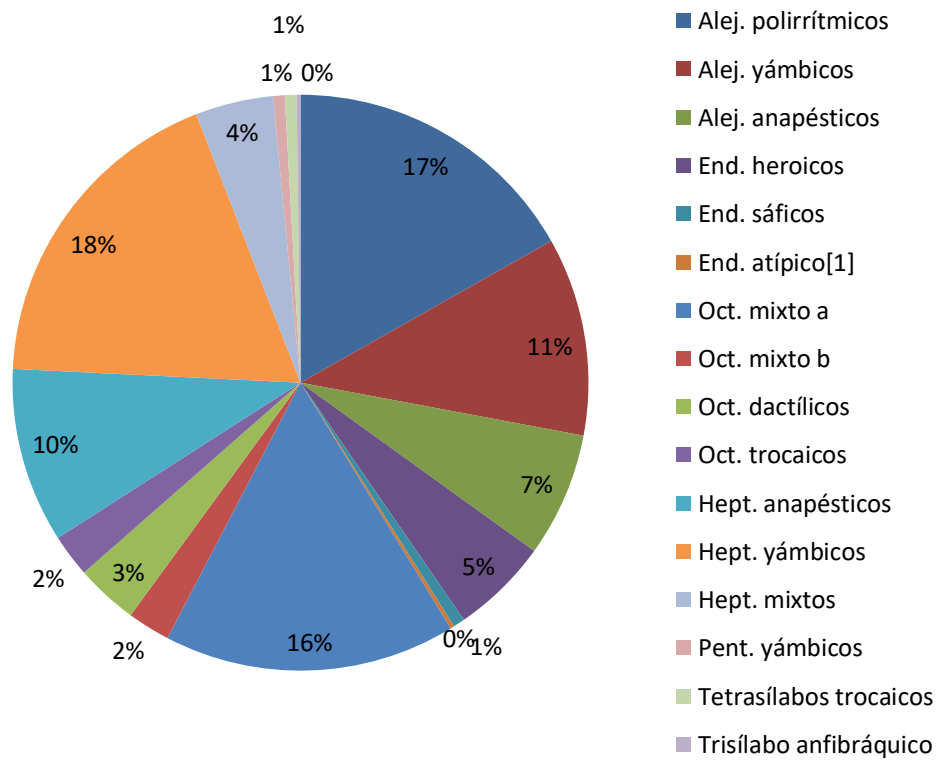
Análisis porcentual general del libro *Torre de voces*, obra primeriza de Mieses Burgos.

Los hallazgos encontrados en este libro se detallan en el cuadro y la gráfica siguientes:

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Alej. Polirrítmicos	77	16.80%
Alej. yámicos	51	11.10%
Alej. anapésticos	32	7%
End. heroicos	25	5.40%
End. sáficos	3	0.70%
19Endecasílabo atípico ²⁰	1	0.20%
Oct. mixto a	75	16.40%
Oct. mixto b	11	2.40%
Oct. dactílicos	16	3.50%
Oct. trocaicos	11	2.40%
Hept. anapésticos	45	9.80%
Hept. yámicos	84	18.30%
Hept. mixtos	20	4.40%
Pent. yámicos	3	0.70%
Tetrasílabos trocaicos	3	0.70%
Trisílabo anfibráquico	1	0.20%
Total	458	100%

¹⁹Este verso “en- la- **car**-ne- flo-re-**ci**-da -del -**vien**-to” (Mieses Burgos, 2000: 77, verso 12), con sus acentos interiores en 3ra y 7ma sílaba, ha sido visto como un endecasílabo de “acentuación defectuosa” en otros poetas (Henríquez Ureña, 1961: 293). De la Barra (1896: 14) lo ve como una especie de “dátilo desafortunado y enfermo”, cuyo ritmo se perturba por ese acento en 7ma sílaba.

Porcentaje según aparición de versos en el libro Torre de voces

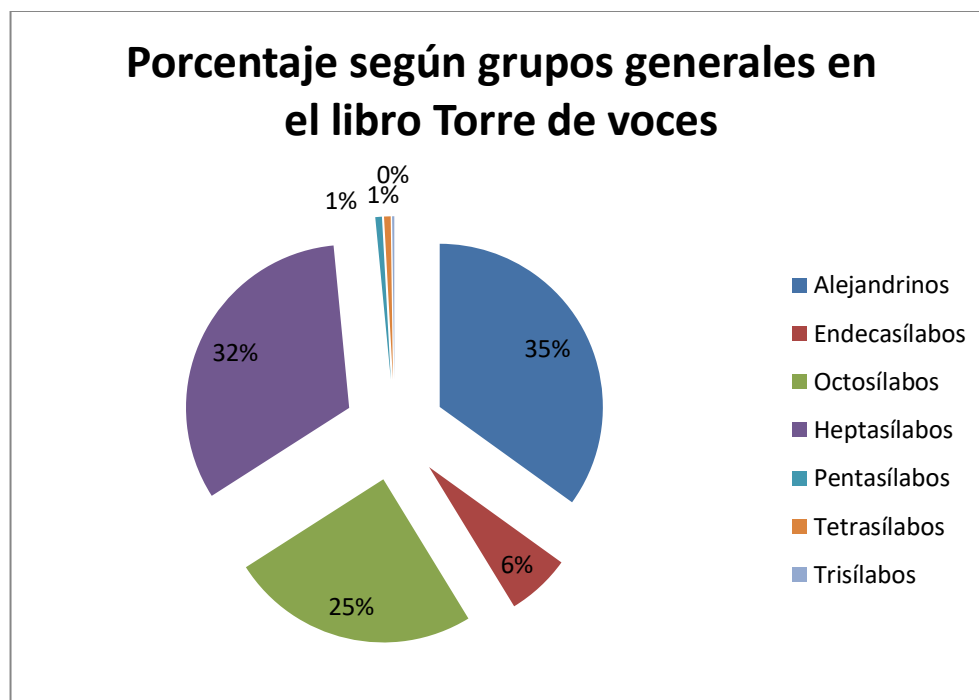


1. Franklin Mises Burgos

1.2. Aplicación y análisis general del libro *Torre de voces*

Si computamos los versos en grupos generales, obtendríamos el siguiente resultado:

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Alejandrinos	160	34.90%
Endecasílabos	29	6.30%
Octosílabos	113	24.70%
Heptasílabos	149	32.50%
Pentasílabos	3	0.70%
Tetrasílabos	3	0.70%
Trisílabos	1	0.20%
Total	458	100%



2. Comentario al libro *Torre de voces*

En este primer libro el autor se nos muestra como el arquitecto de su proyecto poemático, el cual consiste en el diseño de una gran fortaleza cuyas torres están hechas de voces. Las palabras, la voz, la lengua forman el material que usará para construir los muros de su castillo poético. Cada uno de los poemas de este texto primerizo recibe el nombre de canción, porque sabe el poeta que la canción es una composición muy cercana a la expresión del pueblo; es decir, un tipo de composición que fluye con ligereza, esto, en el caso particular del libro en cuestión, gracias a los muchos endecasílabos, octosílabos y heptasílabos que la transitan. Y además es muy útil para la reflexión.

El tema central de este libro es el arte poética. Burgos crea su propio sistema de voces, en donde todos los términos apuntarán a la construcción de un corpus que le servirá de andamio para llevar a otros niveles la expresión de esa poética. Como se puede notar en la tabla anterior,

en este poemario predomina el verso alejandrino (34.9%). A decir de algunos críticos el alejandrino es un verso de profundo aliento y de largo alcance, de donde se deduce que la intención del autor es clara, decidida. Hay una especie de seguridad en este verso que lo hace estable, metro de poetas sosegados, con experiencia. Le sigue el heptasílabo, con un 32.5%. Pero recordemos que un heptasílabo constituye el ala de un alejandrino, de donde es muy factible pensar que casi el 50% de los versos que integran el poemario son alejandrinos alados. Parece volar entre las alas de este metro la poética de Mises Burgos.

Para el crítico dominicano Diógenes Céspedes *Torre de voces* es “la construcción de una poética en contra de las poéticas anteriores: romanticismo, modernismo y postumismo [...]” (Céspedes, 1997: 62). Y creo que es muy acertado el juicio de este crítico dominicano, porque lo que se percibe en este texto es una declaración de principios. El poeta quiere mostrarnos que la poesía es algo distinto a lo que se ha venido haciendo en el territorio nacional hasta ahora. Rechaza el fondo belicista, paisajístico y amoroso que impera y prefiere hurgar en el lado *inaprehendido* de las cosas, búsqueda muy afín con los ideales surrealistas. En Mises Burgos el paisaje, como de manera intrínseca también lo hace él mismo, va más allá de lo meramente geográfico. El poeta interioriza la experiencia nacional y la interpreta y luego la expresa como una verdad de aspiración universal y colectiva, de ahí su lema “Poesía con el hombre universal”. Ese yo que canta en la mayoría de sus poemas se está negando a sí mismo para darle paso a la pluralidad, a un nosotros, y está invitándonos a explorar los confines de nuevas visiones. La torre de la que nos habla es ontológica, hábitat en la poética del ser, allí donde se estudian las posibilidades de la lengua dentro del poema. Sentidos semánticos que emparentan con la sociedad y la poesía en términos como *voz, árbol, palabra, flor* [...] dan fe de ello.

He aquí los versos con que inicia el texto:

1- *Yo- sem-bra-ré –mi- voz (-) // en –la- car-ne- del- vien-to*

(1, 4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

2- *pa-ra- que –naz-caun- ár-bol –de- can-cio-nas;*

(4, 6, 10: endecasílabo heroico)

3- *des-pués –mei-ré- so-ñan-do // mú-si-cas –i-nau-di-bles*

(2, 4, 6: yámbico // 1, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.

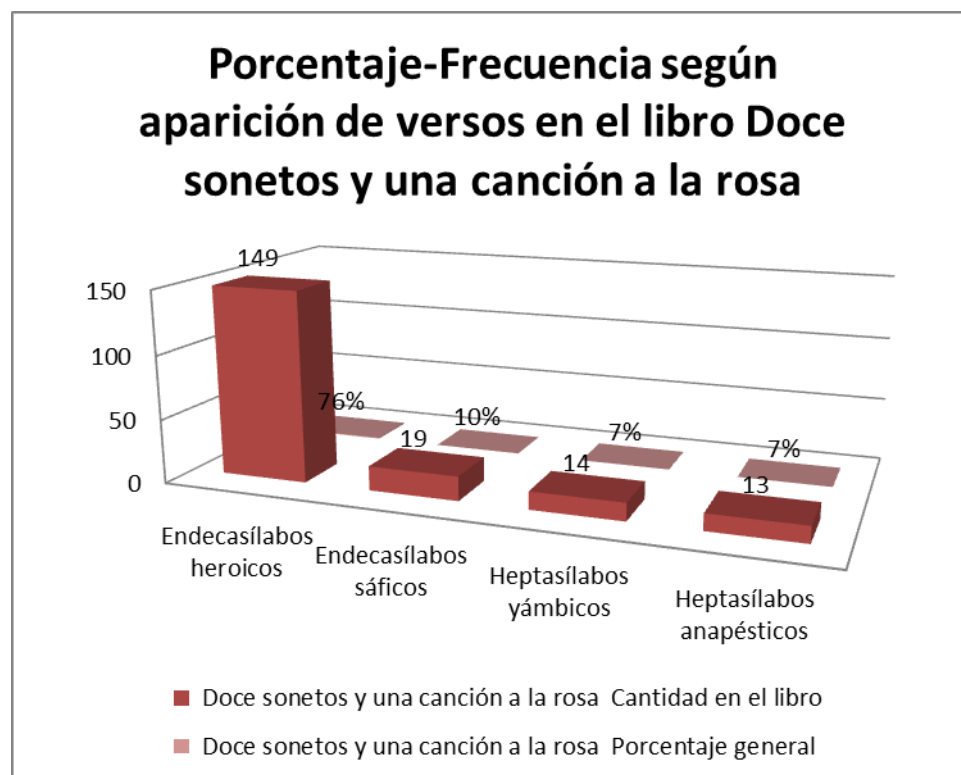
Estos tres versos nos hablan de dos espacios distintos y para cada espacio el poeta ha elegido un tipo de metro. Puede verse claramente que cuando se refiere al aire usa el alejandrino y cuando nos habla de tierra usa el endecasílabo. En el primero su voz aletea por el viento, luego asistimos a ese cambio en donde su voz se convierte en árbol (endecasílabo), y más tarde emprende el vuelo nuevamente en el sueño de las músicas que no se oyen (alejandrino). Al parecer el poeta ha logrado el equilibrio entre la ligereza en el aire de un verso y la estabilidad en tierra firme del otro. Todo esto es lo que nos lleva a proponer que este libro contiene una suerte de *rebautizamiento* lírico del universo, nueva forma de unidad entre el hombre material y su homólogo espiritual (aire/tierra). Aquí el viento es la humanidad, la voz es la *poiesis*; de donde se desprende que musicalidad y semántica constituyen el adobe que usa Mises Burgos para hacer confluir la poesía con el hombre universal. *Torre de voces* entonces pasa a ser el primer testimonio de una poética regida por ritmos de cadencias alargadas que expresan un no velado empeño de afirmaciones y nominaciones inacabadas.

3. Franklin Mises Burgos

1.3. Aplicación y análisis particular del libro *Doce sonetos y una canción a la rosa*

Doce sonetos y una canción a la rosa (1945-1947) es un libro formalmente distinto al anterior, la mayoría de sus versos son endecasílabos. Al realizar el análisis porcentual de todos los versos se obtuvo el siguiente resultado:

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Endecasílabos heroicos	149	76.4 %
Endecasílabos sáficos	19	9.8 %
Heptasílabos yámbicos	14	6.7 %
Heptasílabos anapésticos	13	7.1 %
Total	195	100%

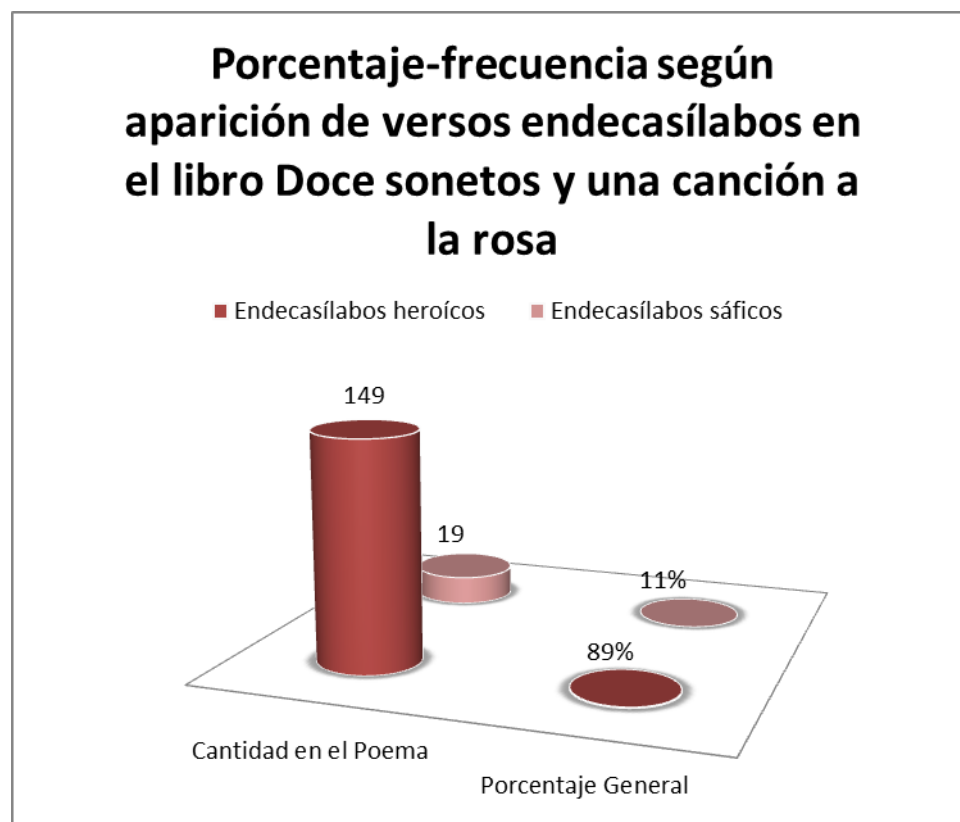


3. Franklin Mises Burgos

1.4. Aplicación y análisis general del libro *Doce sonetos y una canción a la rosa*

Como el verso predominante es el endecasílabo, podríamos establecer la siguiente inferencia:

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Endecasílabos heroicos	149	88.70%
Endecasílabos sáficos	19	11.30%
Total	168	100%



4. Comentario al libro *Doce sonetos y una canción a la rosa*

Puede observarse claramente que de manera general el libro posee 195 versos, 2037 sílabas métricas y 153 sinalefas. Esto significa que el porcentaje de sinalefas que tiene el texto asciende a un 7.5%. Recordemos que se trata de doce sonetos y una canción, lo que explica que el número final de verso sea impar. Si hacemos la distinción entre uno y otro tipo de metro, tendríamos por un lado 168 endecasílabos (el 86.2 % de los versos del libro) y, por otro lado, 27 heptasílabos (el 13.8 % de los versos del libro). Datos que nos ayudan a concluir que el texto estudiado es el resultado de una continua y paciente labor donde se advierte la preocupación formal del artista. Contiene un notable uso de licencias como la sinalefa, la sinéresis, el hiato y la diéresis. La aparición de estos elementos, aunque a veces de manera abrupta, es prueba reiterada de una búsqueda de la oralidad por parte del sujeto poético. Es un poemario en el que predomina el verso endecasílabo, y, entre las variantes de éste, se hace evidente la superioridad del heroico frente al sáfico. El último poema, que funciona como cierre de la composición, es una silva heptasilábica en versos sueltos que el autor bautiza con el nombre de “Canción”.

Como su título lo indica, es una obra compuesta por sonetos. La forma en que están estructurados responde a la manera tradicional propia de este tipo de composición; es decir, la distribución de catorce versos endecasílabos en cuatro estrofas (dos cuartetos más dos tercetos), exponiendo un tema general en las primeras dos estrofas y desarrollando una especie de conclusión sobre el tema tratado en las últimas dos (en los dos tercetos).

Es muy reducida la presencia de encabalgamientos en el texto. La rima es tan poco variable que puede hablarse de tan solo dos combinaciones en los tercetos de todo el libro. Estas

responden a una estructura del tipo: CDC—EDE (en los poemas número 2, 3, 4, 6, 8, 11 y 12) y CCD—EED (en los poemas número 1, 5, 7, 9 y 10). Es una estructura clásica. Para Navarro Tomás esta estrategia en la combinación de la rima de los tercetos constituye “la forma más corriente” (Navarro Tomás, 1973: 166). De hecho, la que el estudioso español descubre en Sor Juana (*CDC-DCD*; *CDE-CDE*) es muy parecida a esta de Burgos. Por lo que una vez más se llega a la conclusión de que el texto *Doce sonetos y una canción a la rosa* es un ejemplo de versificación regular silábica. En el mismo el poeta imita la forma clásica de crear y logra una poesía rítmicamente equilibrada, gracias al uso, intuitivo o no, de los elementos métricos antes expuestos.

A modo de conclusión general valdría la pena observar cómo en el poemario analizado emerge una creciente búsqueda del fenómeno de la oralidad. Esta búsqueda se hace tangible en el uso casi abusivo de diéresis y sinalefas. Dije casi abusivo pero en verdad la aparición de éstas ocurre de manera gradual, lo que impide que sintamos lo que de monotonía podría haber en ello. Y eso que su uso aumenta a lo largo del libro, como si con ello el autor pretendiera ordenar su canto de manera que solo progresivamente adquiriera el distintivo rasgo oral del que ya hemos hablado.

En cuanto al tipo de verso predominante se puede observar que de los 195 que componen el libro, 168 son endecasílabos, es decir, el 86.2 %. Se ha dicho sobre este verso que es el metro propiamente “culto, y a la vez el más complejo”, de la poesía española. “La sexta sílaba actúa como eje o centro del período, y la parte más expresiva la encontramos en su primer hemistiquio” (Navarro Tomás, 1982: 90). Como ya hemos dicho, los tipos más conocidos del endecasílabo

español son el sáfico y el heroico. En el texto de Burgos es notable la superioridad del heroico (76.4 %) sobre el sáfico (9.8%). Esta distribución le da cierto tipo de regularidad silábica al texto, pues el endecasílabo heroico “Es un verso llano, equilibrado y uniforme” (Navarro Tomás: 1972: 177), útil para “contar hazañas heroicas” o para hablar de los peligros que corre el hombre cuando intenta comprender y explicar los “grandes y graves sentimientos” que agobian a la humanidad, según el decir del metricista de la Barra (de la Barra, 1889:3). Sin embargo, Pedro Henríquez Ureña cree que el endecasílabo sáfico es un verso de “ritmo despacioso, adecuado para iniciar la exposición de un tema. Sirve para destacar efectos delicados” (Henríquez Ureña, 1961:284). La mezcla de estos dos metros ha propiciado el alcance musical y la suavidad rítmica que se siente en la poesía de Burgos. Y estos son solo dos ejemplos en los que se revela la tensión condicionante que le presta una peculiar calidad lírica a cada poema.

No está de más recordar que en la historia de la literatura española el endecasílabo heroico ha predominado sobre el sáfico. Algunos tratadistas de métrica creen que este predominio se debe a que el heroico es un verso más fácil de trabajar. Sea esto cierto o no, lo innegable es que autores como Góngora, Lope de Vega y Quevedo, que tenían una “sensibilidad afinada para la forma” (Henríquez Ureña, 1961: 285), se inclinaron por la energía que se concentra en este verso tan singular.

En el estudio que hace Navarro Tomás sobre la versificación de Garcilaso, emite el siguiente juicio:

[...] el endecasílabo heroico supera en gran medida a los demás versos, como si su firme compás trocaico reflejara la resuelta y franca

actitud del poeta en la confesión de sus turbados sentimientos (Navarro Tomás, 1972: 121).

Esta misma exploración por el verso en busca de la forma a la que ha de moldearse lo sentido, y su posterior reconocimiento en la evocación que produce en la sensibilidad del lector, se puede observar en la poética de Mises Burgos.

Si en *Torre de voces* el poeta dominicano reúne la materia prima con que piensa fabricar su universo poético, entonces habría que pensar que en el libro *Doce sonetos y una canción a la rosa* lo que hace es invocar, cantar, escribirle un himno a ese castillo que levantó en el texto anterior. Y eso así porque *la rosa* para Burgos es metáfora de *poesía*, de creación poética; es el motivo original en el que hace combustión su búsqueda. Basta detenerse en el penúltimo terceto del soneto titulado “Rosa en vigilia” para comprender la magnitud y el sentido de esa simbología:

[Rosa] Para ti la palabra iluminada
por donde alza plástica la vida
su soledad más viva y perfumada
(Mises Burgos, 2000: 184)

Por otro lado, no ha de sorprender que la rima que predomina en los tercetos sea muy similar a la de Sor Juana; los últimos cuatro sonetos de este libro están dedicados a ella y todos tienen como epígrafe algún verso de la poeta mexicana. El molde (soneto) puede ser visto como antiguo y en desuso, pero no se puede negar que las imágenes son nuevas, sugerentes, el ritmo muy equilibrado. Este libro es una composición donde el autor intenta confesar sus pensamientos respecto al arte. Más claro aún, nos explica cuál es la visión que tiene sobre la manera en que se

ha de definir y, en modo general, crear la poesía. Y lo hace a través de composiciones breves, en las que se advierte un continuo, paciente y elaborado trabajo formal.

En sus *Estudios de versificación española*, Pedro Henríquez Ureña destaca la condición favorable que posee el endecasílabo heroico “para la síntesis final” de algo (Henríquez Ureña, 1961: 280-290). Mieses Burgos aprovecha esta propiedad del endecasílabo común y lo utiliza para exponer sus ideas estéticas. Y lo hace desde el primer poema, un soneto titulado poesía, hasta el último poema, una canción a la cual hemos llamado, y creo que acertadamente: Silva heptasilábica en versos sueltos.

Si repasamos con paciencia el análisis que poema por poema se ha hecho desde el principio de este trabajo, notaremos que desde los títulos el autor empieza a especificarnos el asunto que tratará en su obra. La primera composición es reveladora, se titula “Poesía”. Nos va a presentar una serie de sustantivos y adjetivos que intentan definir y caracterizar a la poesía. El primer verso es un endecasílabo heroico que se contrapone con el último, un sáfico: (1) *Justa, precisa, estricta, estructurada*²¹ // (14) *Única, eterna, universal, poesía*. Notemos cómo en el primer verso el autor nos expone las características que pretende hallar en la creación poética; que debe ser *justa* en su medida, *precisa* en lo que dice, *estricta* en su objetivo y responder a una *estructura* formal organizada con paciencia y sabiduría. Ese acento en la sexta sílaba (*tric*) contiene toda la energía del verso, de hecho con lo *justo*, lo *preciso* y lo *estricto* estamos hablando de lo *estructurado*; lo que significa que el último adjetivo (*estructurada*) es solo la

²¹Según Navarro Tomás (1972: 511) este verso sería un endecasílabo enfático, que a la vez es un metro útil para describir pasajes uniformes, naturales. Pero como estamos siguiendo la clasificación de Pedro Henríquez Ureña, debemos considerarlo como un verso del tipo endecasílabo heroico con acentos extrarrítmicos en 1ra y 4ta sílabas. Henríquez Ureña también le llama “endecasílabo del tipo A” (Henríquez Ureña, 1961: 272).

absorción de los tres que le preceden. Esta posibilidad del verso heroico la advirtió Pedro Henríquez Ureña y lo calificó como un verso “apropiado para la síntesis final” de algo (Henríquez Ureña, 1961: 285). Lo que hace Mises Burgos, enérgicamente, es detallar, tanto en fondo como en forma, la estructura que debe tener la buena obra de arte. En el caso de Dámaso Alonso, percibe en este metro una especie de montaña cuya cima hay que ascender. Dice que “la única acentuación en sexta le da mayor rapidez, porque la rítmica imaginativa no necesita trasponer más que una cumbre” (Alonso, D., 2008: 280). Esta cumbre es la del acento central en sexta sílaba, en donde al parecer hay una suerte de precipitación del hemistiquio inicial, que tiene ansias de llegar a la cima de su ritmo y comunica así su velocidad a todo el sistema musical silábico en el verso. En el último verso estamos frente a un deseo ya logrado. Cuando una obra cumple con los requisitos del verso uno (1), se convierte en *única*, en *eterna*, en *universal*, en *poesía*. Notemos cómo en cada palabra el acento se mueve una sílaba hacia adelante: 1^{ra} en *ú-ni-ca*, 2^{da} en *e-ter-na*, 4^{ta} en *u-ni-ver-sal*. Los acentos de cuarta y octava sílabas regulan el ritmo del verso, lo hacen más lento y equilibrado que el anterior. Ahora Mises Burgos no está dando órdenes, sino contemplando la creación ya hecha; por eso usa palabras delicadas, casi amorosas. Pues lo que antes deseaba ahora lo ve, lo disfruta; la delicadeza de la poesía la percibe en este último metro. Esta apreciación del verso sáfico también la advirtió Henríquez Ureña, y en tal sentido dijo: Es un verso que sirve, entre otras cosas, “para describir efectos delicados” (Henríquez Ureña, 1961: 285).

Lo más delicado para Burgos era su búsqueda poética, ello se puede visualizar en sus mejores libros, pues el tema que en ellos trata, de manera general, es el de la creación, la rotunda búsqueda del perfecto canto, el que se encuentra allí donde hay un trabajo con la lengua en busca

de su sentido y su esencia como materia prima del hecho poemático en sí. Si revisamos los diecinueve versos sáficos que aparecen en todo el libro que ahora nos interesa, notaremos que solo aparecen en los momentos en que el autor describe o contempla la creación poética; contrario a los momentos donde aparecen versos heroicos, que son aquellos en los que el poeta sugiere una nueva forma y un nuevo contenido en la poesía. Ello explica que en todo el texto predomine la sugerencia (el verso heroico), pues el autor quería introducir muchas novedades en la poética de entonces, frente a la contemplación (verso sáfico), pues no había nada nuevo que se pudiera disfrutar a plenitud. Y sirva esto para apoyar al crítico chileno Baeza Flores cuando considera que en la historia de la poesía dominicana hay dos períodos bien marcados por “un lenguaje antes y otro lenguaje después de *La Poesía Sorprendida*” (Baeza Flores, 1977: 10). En este caso es Mises Burgos quien abre nuevas puertas para cambiar la forma de observar y describir las cosas, provocando así la ruptura histórica entre los dos tiempos referidos por el estudioso chileno. Y esto lo hace por medio de una poética que apunta hacia la integración de los factores locales, temporales, culturales y sociales que tocaron otros escritores antes pero sin la intención de llevarlos a la especie de universalidad a que aspiraron los *sorprendidos*.

5. Franklin Mises Burgos

1.5. Aplicación y análisis particular del libro *Clima de eternidad*

Libro *Clima de eternidad*, 1944. Franklin Mises Burgos.

Ariel esperanzado

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrino polirrítmico	27	29.3
Alejandrino anapéstico	21	22.8
Alejandrino yámbico	19	20.7
Hept. anapéstico	10	10.9
Hept. Yámbico	9	9.8
Endecasílabo heroico	6	6.5
Total	92	100%

Sinalefas: 79

Prometeo mortal

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrino polirrítmico	21	30.9
Alejandrino yámbico	17	25
Alejandrino anapéstico	15	22.1
Hept. Yámbico	11	16.2
Hept. anapéstico	2	2.9
Eneasílabo	1	1.5
Tridecasílabo	1	1.5
Total	68	100%

Sinalefas: 45

5. Franklin Mieses Burgos

1.6. Aplicación y análisis general del libro *Clima de eternidad*

Análisis de tipo de verso en los poemas *Ariel esperanzado* y *Prometeo mortal*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Aleandrino polirrítmico	48	30%
Aleandrino anapéstico	36	23%
Aleandrino yámbico	36	23%
Hept. anapéstico	12	8%
Hept. Yámbico	20	13%
Eneasílabo	7	4%
Tridecasílabo	1	1%
Total	160	100%

En la tabla anterior puede verse claramente cómo de un total de ciento sesenta versos que componen el libro *Clima de eternidad* hay ciento veinte que son alejandrinos. Esto equivale a un 75 por ciento del contenido general del libro. Publicado en 1944 este texto contiene un tímido desafío al arte que se practicaba en el país y una sólida decisión, la de volar, volar hasta alcanzar la nueva música que despide el paisaje nacional. Este libro está lleno de esperanza, por eso su título en el poema introito: *Ariel esperanzado*. Desde los primeros versos sale a flote la invitación que hace el poeta:

Es hora de partir cantando hacia la tierra/
solitaria y sin nombre donde florece el árbol/
de las nuevas palabras... (Mieses Burgos, 2000)

Nuevas palabras, nuevos ritmos, es una invitación a la nueva estética; un desafío a la que entonces había sido impuesta por los trujillistas. Llega un momento en que el poeta incluso invita a decirle *adiós a todas las banderas*. Si se piensa en la situación del país para entonces, estaría uno de acuerdo en que no se podían decir estos versos sin sentir un miedo atroz. Según lo expresa Henríquez Grateriaux en su ensayo titulado *Anclas clavadas en el suelo*, publicado en las *Obras Completas* del poeta (Mieses Burgos, 2000), Mieses Burgos intentaba restaurar la conexión del pueblo con sus poetas, esa conexión que se había perdido desde hacía mucho tiempo. Si es así Burgos recurrió al metro más idóneo para acercarse al público: el alejandrino. Hay que recordar que era este verso el más popular en las composiciones del Mester de Clerecía, Gonzalo de Berceo, Arcipestre de Hita, etc. En la Edad Media este verso “constituía un canal entre los trovadores y su público” (Martínez Morán, 2008: 45). De aquí se deduce que no es fortuita la prevalencia de este metro sobre los demás en el libro *Clima de eternidad*. Ya se ha dicho en este trabajo que dicho verso es considerado como un verso de vuelo alto. Por eso la sentencia del poeta:

Aquí ya nada queda con que puedan tus manos/
de livianas arenas levantar otra torre/
de música a la orilla despoblada del viento.
(Mieses Burgos, 2000).

Burgos habla al poeta y al pueblo. Y su diálogo es de ritmo pacífico, pausado y seguro. Pero además, en esta rítmica estabilidad hay también un grito de desafío. Un grito que invita a explorar nuevos abismos y a no rezagarse bajo la tutela del tirano. Esto se constata cuando dice:

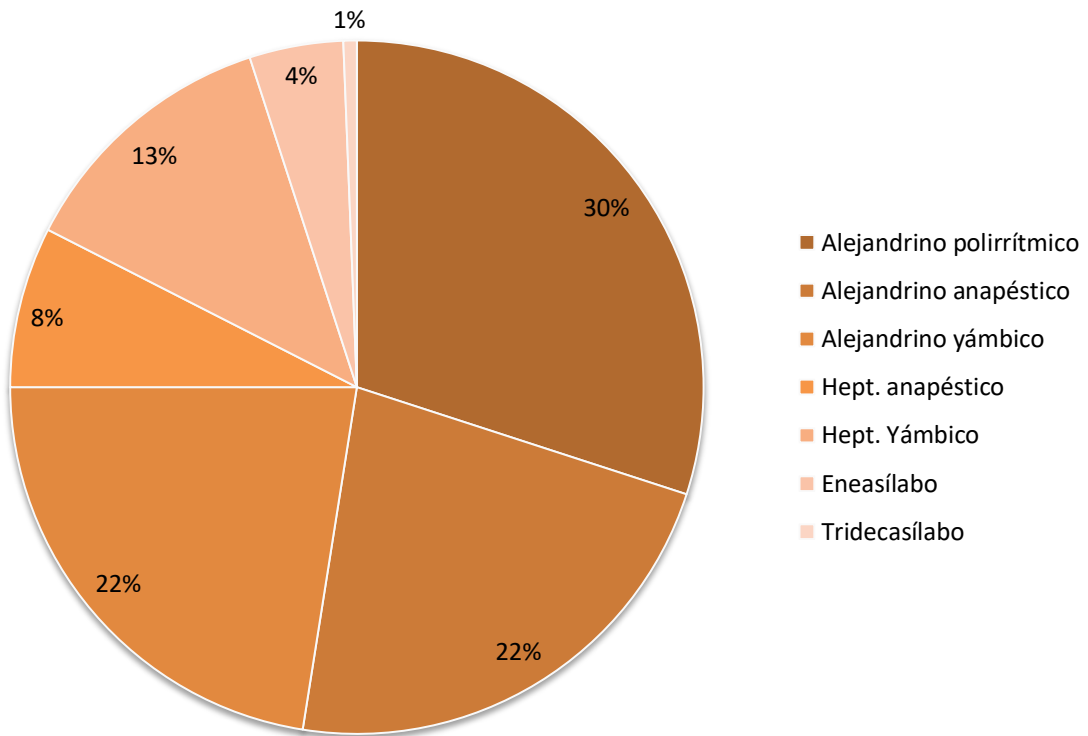
Hay que decirle adiós a todas las banderas/
La vida es solo un ancho cementerio.
(Mieses Burgos, 2000).

¿Qué es decirle adiós a todas las banderas? Libertad. Burgos invita a buscar la libertad interior, libertad poética, libertad espiritual. Y por eso él es un *Ariel esperanzado*. Tiene la esperanza de que se dé el hallazgo de la conciencia, por eso grita: “El cielo es tu bandera”. Y tiene esperanza, dice en un momento: “No hay cadena que nos ate”. ¿Qué más desafío? ¿Qué más grito? ¿Qué mayor claridad en el mensaje? Es un poema a favor el hombre universalmente libre y en contra de todo régimen o imposición social. Esto lo conecta con el postulado de *los sorprendidos*, aquel que reza: “poesía con el hombre universal”²².

Aparte esto el ritmo de este poemario dice mucho. Fondo y forma se conjugan aquí porque el verso alejandrino parece las dos alas de un gran pájaro. Este libro es un vuelo hacia el universo y de eso habla. Pueden verse los otros versos como pequeños descensos para descansar y tomar nuevas fuerzas; sin embargo, el 75 por ciento de las veces debe el individuo mantener la estabilidad de su vuelo. Vale la pena ver de qué manera se da esta frecuencia en la gráfica de más abajo.

²²Todas las citas son del poema *Ariel esperanzado*, en Mieses Burgos, 2000.

Porcentaje según frecuencia de aparición de tipo de verso en los poemas Ariel esperanzado y Prometeo Mortal



IV.2 Freddy Gatón Arce

2.1. Aplicación y análisis particular del libro *Y con ayer tanto tiempo*

Análisis porcentual de todos los versos del libro *Y con ayer tanto tiempo*. Al realizar el análisis porcentual general de este libro se obtuvieron los siguientes resultados:

Y con ayer tanto tiempo

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
	Bisílabo	
Bisílabo trocaico	12	2.55
Bisílabo yámbico	2	0.42
	Trisílabo	
Trisílabo Yámbico	6	1.27
Trisílabo Anfibráquico	3	0.63
Trisílabo Trocaico	2	0.42
Trisílabo Mixto	1	0.21
Trisílabo heroico	1	0.21
	Tetrasílabo	
Tetrasílabo trocaico	15	3.19
Tetrasílabo heroico	1	0.21
Tetrasílabo sáfico	1	0.21
	Pentasílabo	
Pentasílabo yámbico	15	3.19
Pentasílabo trocaico	4	0.85
Pentasílabo Dactílico	5	1.06

Pentasílabo polimétrico	5	1.06
Pentasílabo heroico	3	0.63
Pentasílabo sáfico	1	0.21
Pentasílabo anfibráquico	1	0.21
	Hexasílabo	
Hexasílabo trocaico	16	3.41
Hexasílabo anfibráquico	7	1.49
Hexasílabo Mixto	4	0.85
Hexasílabo Dactílico	3	0.63
Hexasílabo Yámbico	2	0.42
Hexasílabo Especial	1	0.21
Hexasílabo Sáfico	1	0.21
	Heptasílabo	
Heptasílabo yámbico	19	4.05
Heptasílabo trocaico	3	0.63
Heptasílabo anapéstico	18	3.83
Heptasílabo Mixto	8	1.7
Heptasílabo Especial	2	0.42
Heptasílabo Heroico	1	0.21
	Octosílabo	
Octosílabo trocaico	9	1.91
Octosílabo Dactílico	8	1.7
Octosílabo Heroico	2	0.42
Octosílabo Anfibráquico	2	0.42

Octosílabo Yámbico	2	0.42
Octosílabo Mixto	2	0.42
Octosílabo Sáfico	1	0.21
Octosílabo Anapéstico	1	0.21
	Eneasílabo	
Eneasílabo Yámbico	8	1.7
Eneasílabo Anfibráquico	7	1.49
Eneasílabo Mixto	3	0.63
Eneasílabo Sáfico	4	0.85
Eneasílabo Trocaico	2	0.42
Eneasílabo Heroico	2	0.42
Eneasílabo Melódico	2	0.42
Eneasílabo Gaita Gallega	2	0.42
Eneasílabo Dactílico	1	0.21
	Decasílabo	
Decasílabo trocaico	16	3.75
Decasílabo Mixto	6	1.27
Decasílabo Yámbico	5	1.06
Decasílabo Dactílico	9	1.91
Decasílabo Anapéstico	4	0.85
Decasílabo Especial	2	0.42
Decasílabo Sáfico	1	0.21
Decasílabo Alcaico	1	0.21
Decasílabo Compuesto	1	0.21

	Endecasílabo	
Endecasílabo Yámbico	8	1.7
Endecasílabo Melódico	8	1.7
Endecasílabo Heroico	7	1.49
Endecasílabo Dactílico	5	1.06
Endecasílabo Trocaico	3	0.63
Endecasílabo Enfático	1	0.21
Endecasílabo Especial	1	0.21
Endecasílabo Primario	1	0.21
Endecasílabo anfibráquico	1	0.21
	Dodecasílabo	
Dodecasílabo Trocaico	16	3.41
Dodecasílabo Ternario	3	0.63
Dodecasílabo Especial	3	0.63
Dodecasílabo Yámbico	3	0.63
Dodecasílabo Anfibráquico	3	0.63
Dodecasílabo Polirrítmico	2	0.42
Dodecasílabo Seguidilla	1	0.21
Dodecasílabo Heroico	1	0.21
	Tridecasílabo	
Tridecasílabo Yámbico	10	2.13
Tridecasílabo Anapéstico	6	1.27
Tridecasílabo Especial	4	0.85
Tridecasílabo Dactílico	3	0.63

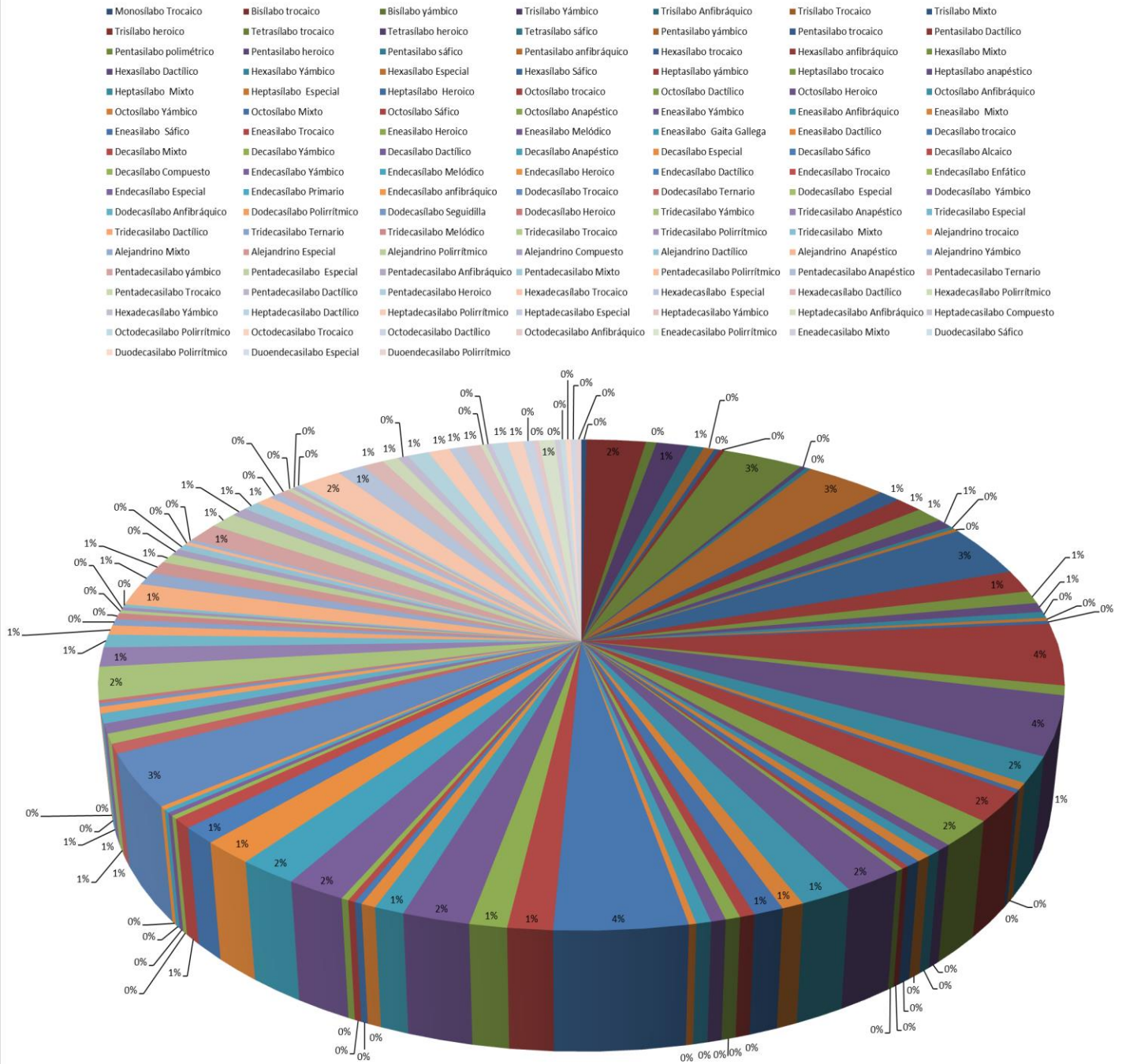
Tridecasílabo Ternario	2	0.42
Tridecasílabo Melódico	2	0.42
Tridecasílabo Trocaico	1	0.21
Tridecasílabo Polirrítmico	1	0.21
Tridecasílabo Mixto	1	0.21
	Alejandrino	
Alejandrino trocaico	7	1.49
Alejandrino Mixto	4	0.85
Alejandrino Especial	4	0.85
Alejandrino Polirrítmico	3	0.63
Alejandrino Compuesto	2	0.42
Alejandrino Dactílico	2	0.42
Alejandrino Anapéstico	1	0.21
Alejandrino Yámbico	1	0.21
	Pentadecasílabo	
Pentadecasílabo yámbico	6	1.27
Pentadecasílabo Especial	5	1.06
Pentadecasílabo Anfibráquico	3	0.63
Pentadecasílabo Mixto	3	0.63
Pentadecasílabo Polirrítmico	3	0.63
Pentadecasílabo Anapéstico	2	0.42
Pentadecasílabo Ternario	2	0.42
Pentadecasílabo Trocaico	1	0.21
Pentadecasílabo Dactílico	1	0.21

Pentadecasílabo Heroico	1	0.21
	Hexadecasílabo	
Hexadecasílabo Trocaico	8	1.7
Hexadecasílabo Especial	5	1.06
Hexadecasílabo Dactílico	4	0.85
Hexadecasílabo Polirrítmico	3	0.63
Hexadecasílabo Yámbico	2	0.42
	Heptadecasílabo	
Heptadecasílabo Dactílico	4	0.85
Heptadecasílabo Polirrítmico	4	0.85
Heptadecasílabo Especial	3	0.63
Heptadecasílabo Yámbico	3	0.63
Heptadecasílabo Anfibráquico	1	0.21
Heptadecasílabo Compuesto	1	0.21
	Octodecasílabo	
Octodecasílabo Polirrítmico	3	0.63
Octodecasílabo Trocaico	3	0.63
Octodecasílabo Dactílico	2	0.42
Octodecasílabo Anfibráquico	1	0.21
	Eneadecasílabo	
Eneadecasílabo Polirrítmico	3	0.63
Eneadecasílabo Mixto	1	0.21
	Duodecasílabo	
Duodecasílabo Sáfico	1	0.21

Duodecasílabo Polirrítmico	1	0.21
	Duoendecasílabo	
Duoendecasílabo Especial	1	0.21
Duoendecasílabo Polirrítmico	1	0.21
Total	469	100%

Gráfico Análisis porcentual de todos los versos del libro *Y con ayer tanto tiempo*, de
Freddy Gatón Arce.

Gráfica porcentual de todos los versos del libro



6. Freddy Gatón Arce

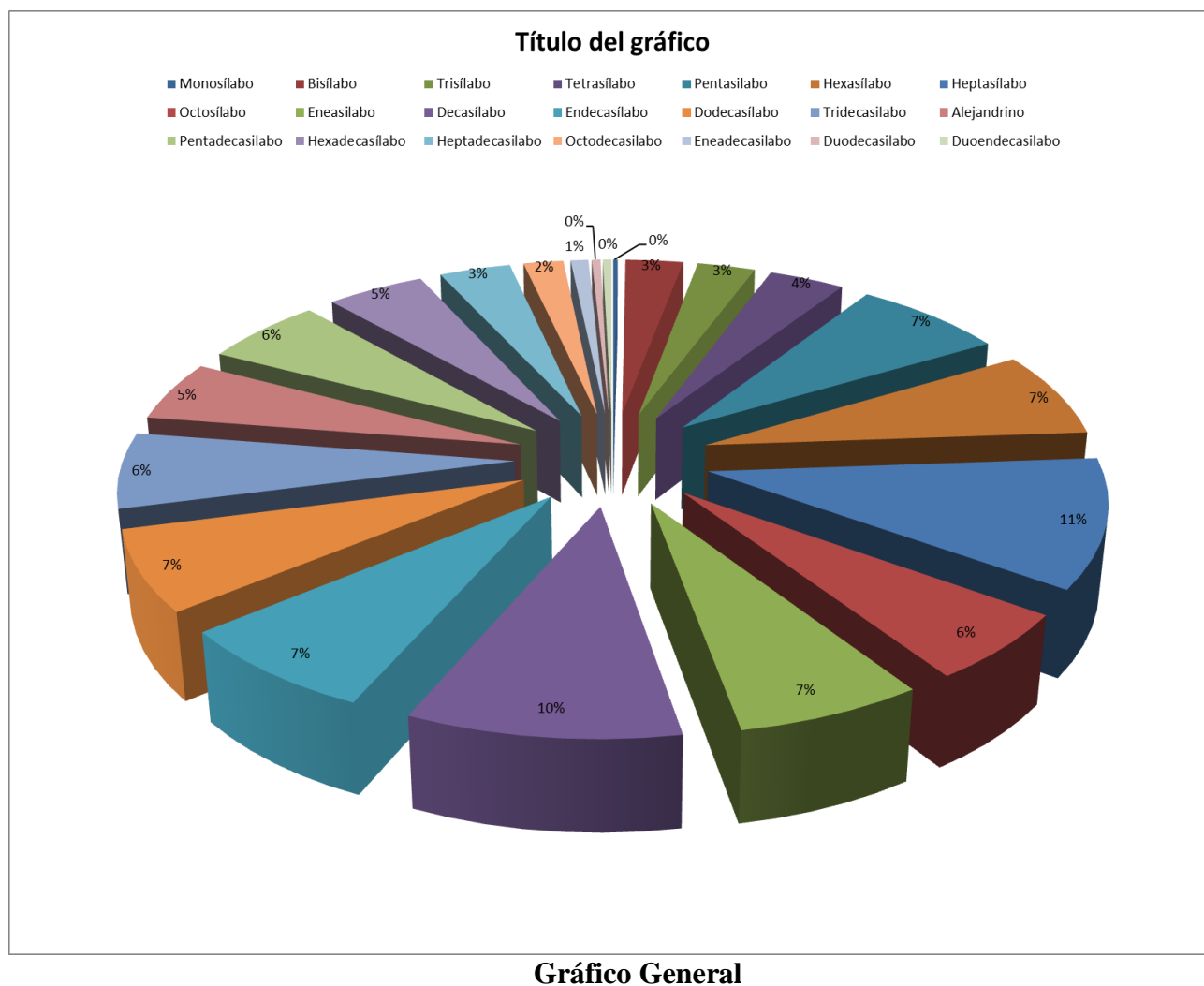
2.2. Aplicación y análisis general del libro *Y con ayer tanto tiempo*

Gráfica general del libro *Y con ayer tanto tiempo*, de Freddy Gatón Arce, 1981.

Tipos de verso	Cantidad	Porcentaje
Bisílabo	13	2.98%
Trisílabo	13	2.77%
Tetrasílabo	17	3.62%
Pentasílabo	34	7.24%
Hexasílabo	34	7.24%
Heptasílabo	51	10.87%
Octosílabo	27	5.75%
Eneasílabo	31	6.60%
Decasílabo	45	9.59%
Endecasílabo	35	7.46%
Dodecasílabo	32	6.82%
Tridecasílabo	30	6.39%
Aleandrino	24	5.11%
Pentadecasílabo	27	5.75%
Hexadecasílabo	22	4.69%
Heptadecasílabo	16	3.41%
Octodecasílabo	9	1.91%
Eneadecasílabo	4	0.85%
Duodecasílabo	2	0.42%
Duoendecasílabo	2	0.42%
	469	100%

6. Freddy Gatón Arce

2.3. *Y con ayer tanto tiempo*, 1981. Gráfico de los versos.



6.2. Comentario general del libro *Y con ayer tanto tiempo*

Los poemas que componen el texto *Y con ayer tanto tiempo* fueron publicados en Santo Domingo en el año 1981 por Freddy Gatón Arce, algunos de estos poemas ya habían aparecido en *La Revista de la Poesía Sorprendida*, el texto consta de 4,691 sílabasmétricas, 305 sinalefas, dando un grado de oralidad de 6.50 por ciento.

Se percibió que en este libro hay versos que son del todo alejandrinos, tridecasílabos, Dodecasílabos entre otros, pero el que más sobresale en el análisis es el heptasílabo con sus diferentes variedades rítmicas o categorías, a saber con un porcentaje del 10.87%. Este se halla seguido del decasílabo y del endecasílabo. De vez en cuando se encuentran versos como Duoendecasílabo que solo hay dos, Duodecasílabo que también hay dos y la aparición especial de un *bisílabo*, en el sub-poema once (XI), que se mostrara en el verso 35 con la palabra (*Son*).

El libro está formado por doce composiciones, que oscilan entre 17, el primero, y 68 versos, el séptimo. El decimosegundo sub-poema es el que posee la mayor cantidad de versos, en total cuenta con 34. En general el libro contiene 469 versos. Los poemas no tienen nombre sino que están marcados por números romanos.

De la misma manera se puede observar que las sinalefas y los hiatos aparecen con mucha frecuencia. Los finales agudos y esdrújulos se notan alrededor de los poemas, donde el porcentaje mayor se inclina hacia el tipo agudo en algunos poemas. No obstante, los finales llanos abarcan el mayor porcentaje en el texto completo. Puede notarse que el tema central del

poemario oscila entre la soledad y el paso del tiempo. Es un libro de nostalgia y preocupación por el futuro. Hay que recordar que aparece en 1981 y que las condiciones políticas de entonces se caracterizaban por la desesperante desesperanza; era Joaquín Balaguer quien gobernaba la República Dominicana para entonces. La juventud dominicana se preocupaba por la vida futura y todavía sentía los dolores de la vida pasada. Por eso resulta revelador el poeta cuando dice:

Con el **tiempo** y por el espacio vivimos
Y con ellos también desapareceremos.
(Gatón Arce, 1981).

Lo más inesperado había sucedido: la muerte de Trujillo. Ahora, cualquier cosa podía suceder. Todo era posible y nadie estaba seguro. Es un dodecasílabo seguido de un tridecasílabo, acompañados ambos con ese ritmo equilibrado que inicia en su tercera sílaba anfibráquica. No hay titubeo, cero dudas. El poeta es un visionario que, con naturalidad, predice lo que sucederá en los ejes tiempo-espacio. Ese ayer Trujillo y ese hoy, veinte años después, Balaguer. Y entre ambos tanto tiempo. Es un mundo oscuro en el que el poeta filtra su luz mental, su lucidez. No obstante esta lucidez también lo hace obstinado, y llega un momento en el que aparece el grito de seguridad:

Esta tierra es mía desde que mi madre
me fornicó.
(Gatón Arce, 1981).

Es un dodecasílabo, verso de seguridad, de decisión. El segundo es un verso pentasílabo. No obstante, es notable que, si se sigue un patrón de ritmo respiratorio, el primero está compuesto por dos hexasílabos. Si se procediera a realizar la pausa versal en la cesura media se

obtendría una estrofa de tres versos, a saber dos hexasílabos y un pentasílabo. Tal vez quiera decir esto que la seguridad y el ritmo que protagonizan los dos primeros versos se ven sacrificados en el tercero, que adquiere un ritmo más ágil y rebelde, pero igual de decidido. Es como si el último verso se descalabrara o desprendiera de los dos anteriores. Es un grito desafiante, posesivo. “Esta tierra es mía”. Seguido de la adhesión materna, la fina referencia al amor de los amores que nadie desmiente, amor de madre “desde que mi madre”, luego de esa ternura, de esa voz casi rosa, el punto final, desafiante, se encarna en una expresión de rebeldía común en determinados círculos juveniles de entonces “me fornicó”. Este grito enraíza el alma del poeta, es como si por medio de un ancla se adhiriera a la tierra. Con razón dice Manuel Rueda que este es “un libro de la madurez poética de Arce” (Rueda, 1996: 187). Sin embargo, no deja de sentirse cierta timidez en el ritmo a que somete sus versos. En su mayoría los versos inician entre dos y seis sílabas, pero luego se van desarrollando y llegan a tener hasta quince sílabas métricas. Esta mezcla hace que su lectura resulte de respiración pausada, a veces hasta respiración jadeante, como si en el ritmo se escondiera alguna anomalía asmática o de respiración.

En el poema IV se alcanza una denuncia que describe directamente al conquistador, pero que sugiere una metáfora personificada de cualquier invasor hipotético. Dice el poeta:

Resistiendo los torbellinos que abaten las ruinas
del Conquistador,
los cementerios aborígenes
y los trapiches cuyas manchas de sangre
desgarran la codicia del extranjero.
Gatón Arce, 1981).

Estos versos hablan solos acerca del desdén, la impotencia y la desesperante miseria que vivía el pueblo. Al leer ese pentadecasílabo, el primero de los versos, ¿no se siente como si su

ritmo se moviera entre la brisa de un verdadero torbellino? Ese acento interior que inicia en tercera para luego desplazarse hasta la octava y luego a la onceava sílaba métrica no refiere otra cosa más que el inestable movimiento del aire, movimiento violento y peligroso. En este caso encarna el desamparo de las ruinas. Tres años después aparecerá un nuevo poemario de Arce, tal vez refleje el mismo una especie de continuación, pero trabajada a mayor profundidad, de las propuestas poéticas que se pueden notar en el texto estudiado. Vale la pena observar los detalles del referido libro.

7. Freddy Gatón Arce

2.4. Aplicación y análisis general del libro *De paso y otros poemas*

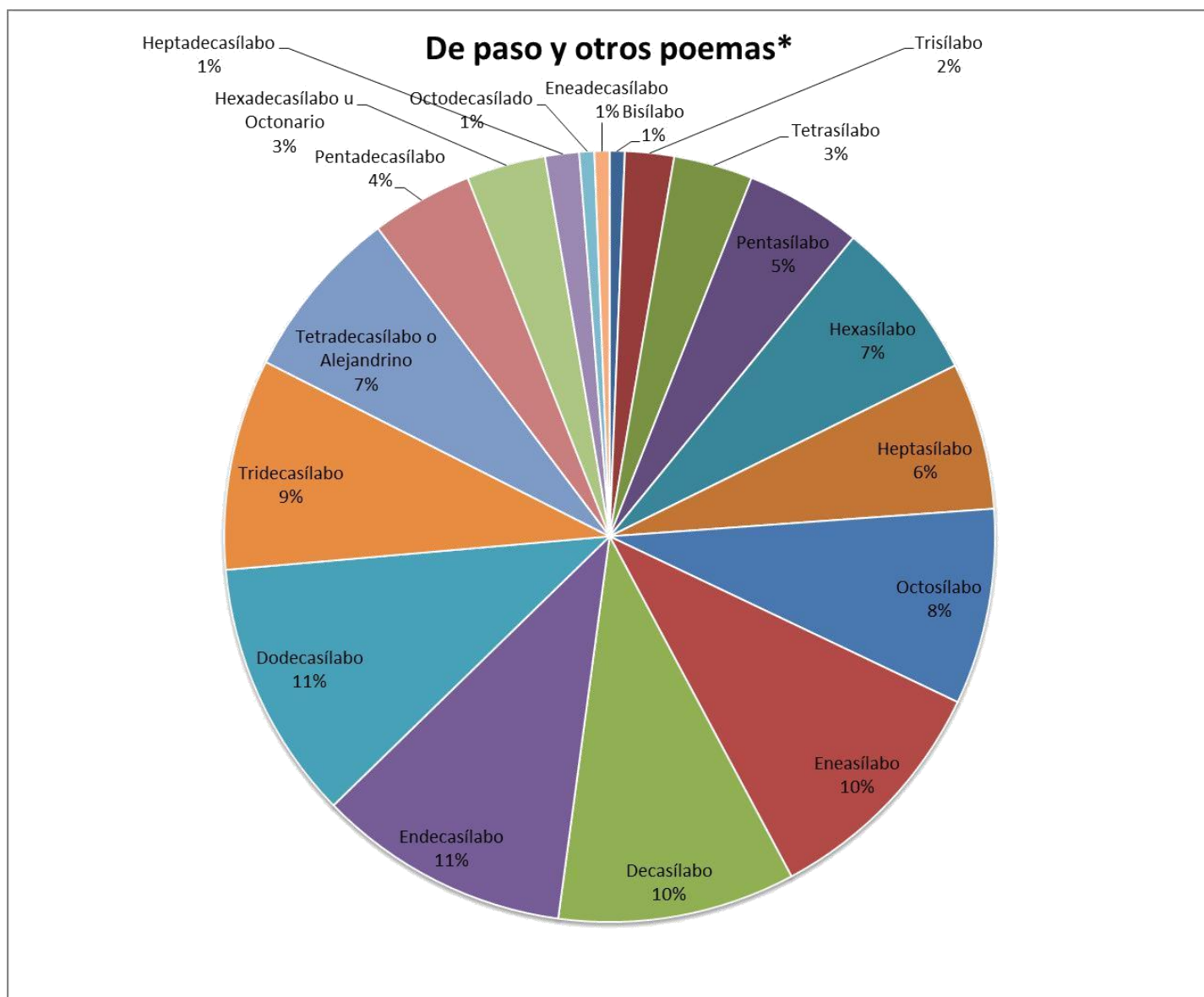
Este libro fue publicado en Santo Domingo, en 1984 por la Editora Taller. El análisis métrico de este poemario ha arrojado resultados bastante interesantes y que pueden ser representados de manera cuantitativa con referencia a la frecuencia de uso de ciertos giros versales y otros aspectos. A continuación podrá visualizarse la variedad de versos que utiliza Gatón Arce en estos poemas y la cantidad que aparece de cada uno:

Tipo de verso	De tanto en tanto	De paso	Total de versos
Bisílabo	2	2	4
Trisílabo	6	7	13
Tetrasílabo	9	12	21
Pentasílabo	11	20	31
Hexasílabo	11	32	43
Heptasílabo	13	26	39
Octosílabo	14	38	52
Eneasílabo	22	42	64
Decasílabo	22	41	63
Endecasílabo	19	48	67
Dodecasílabo	18	51	69
Tridecasílabo	14	42	56
Tetradecasílabo o Alejandrino	17	29	46
Pentadecasílabo	10	17	27
Hexadecasílabo u Octonario	3	18	21
Heptadecasílabo	2	7	9
Octodecasílabo		4	4
Eneadecasílabo		4	4
Total	193	440	633

Para que la representación de estos datos sea más clara o pueda accederse a ella de una forma más estándar, será presentada la información anterior en porcentajes, tanto de cada poema como de todo el poemario, y se añadirá un gráfico del total general que permitirá tener una mayor panorámica de la frecuencia de repetición o uso de los versos señalados en el cuadro de más arriba.

Tipo de verso	De tanto en tanto	De paso	Total de versos
Bisílabo	1.04%	0.45%	0.63%
Trisílabo	3.11%	1.59%	2.05%
Tetrasílabo	4.66%	2.73%	3.32%
Pentasílabo	5.70%	4.55%	4.90%
Hexasílabo	5.70%	7.27%	6.79%
Heptasílabo	6.74%	5.91%	6.16%
Octosílabo	7.25%	8.64%	8.21%
Eneasílabo	11.40%	9.55%	10.11%
Decasílabo	11.40%	9.32%	9.95%
Endecasílabo	9.84%	10.91%	10.58%
Dodecasílabo	9.33%	11.59%	10.90%
Tridecasílabo	7.25%	9.55%	8.85%
Tetradecasílabo o Alejandrino	8.81%	6.59%	7.27%
Pentadecasílabo	5.18%	3.86%	4.27%
Hexadecasílabo u Octonario	1.55%	4.09%	3.32%
Heptadecasílabo	1.04%	1.59%	1.42%
Octodecasílabo	0.00%	0.91%	0.63%
Eneadecasílabo	0.00%	0.91%	0.63%
Total	100.00%	100.00%	100.00%

7.1.1. Gráfico general del libro *De paso y otros poemas*, de Gatón Arce



2.5. Análisis métrico del libro *De paso y otros poemas*, de Freddy Gatón Arce

De paso y otros poemas fue publicado en 1984 en Santo Domingo, República Dominicana por la Editora Taller. La obra está compuesta por dos poemas *De tanto en tanto* y *De paso*, mmás claramente son dos poemas largos escritos en versos libres. Este poemario parece ser un diario que va recogiendo acontecimientos o experiencias, donde se ve una cierta preocupación social y un dejo de existencialismo.

El análisis métrico de este poema ha arrojado datos que resultan bastante interesantes y que pueden ser representados con manera cuantitativa, observando la frecuencia del uso de determinados versos y otros aspectos métricos de interés. En cuanto a la variedad de versos que utiliza Gatón Arce en estos poemas y la cantidad que aparece de cada uno vale la pena detenerse en el cuadro que sigue:

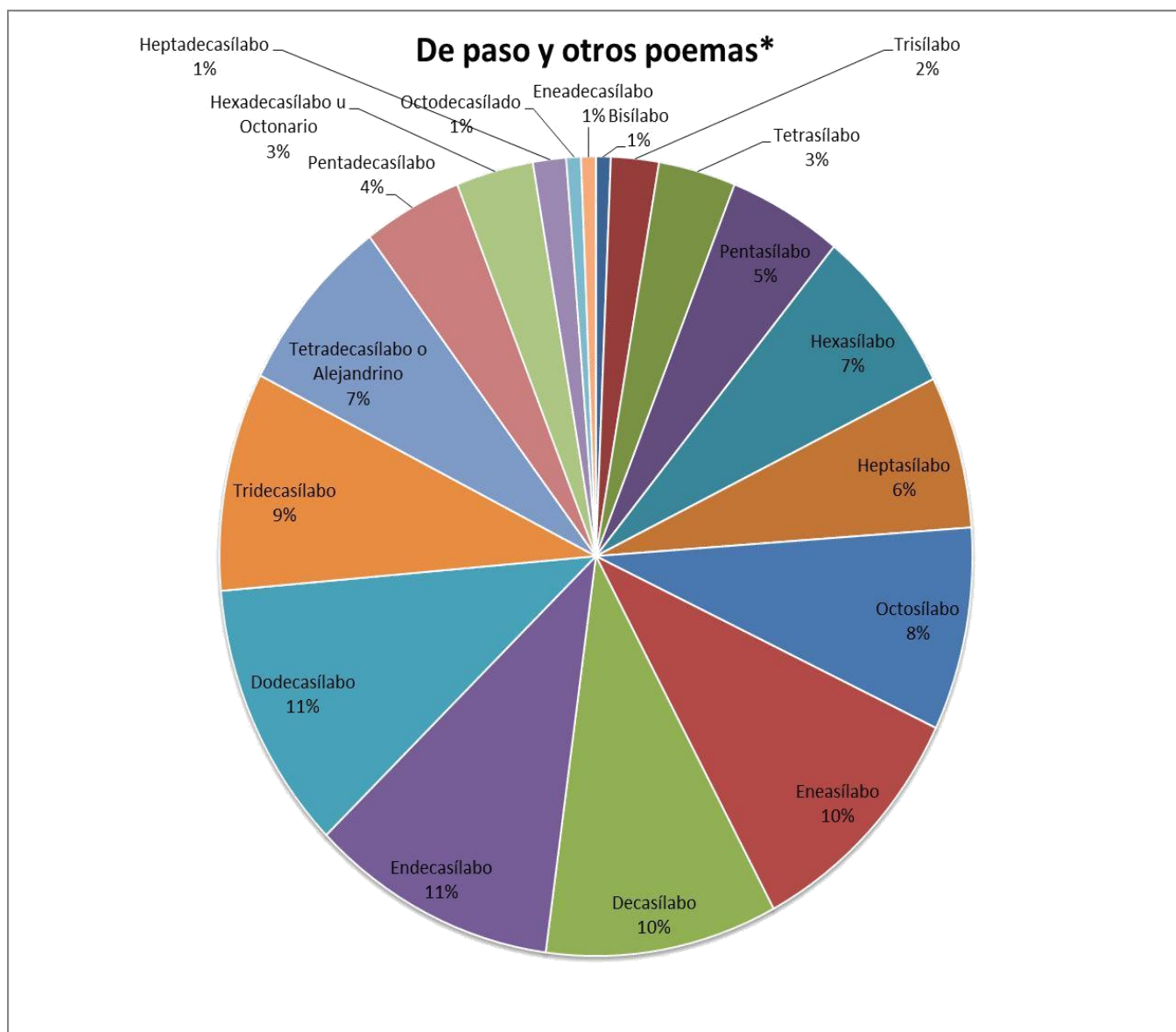
Tipo de verso	De tanto en tanto	De paso	Total de versos
Bisílabo	2	2	4
Trisílabo	6	7	13
Tetrasílabo	9	12	21
Pentasílabo	11	20	31
Hexasílabo	11	32	43
Heptasílabo	13	26	39
Octosílabo	14	38	52
Eneasílabo	22	42	64
Decasílabo	22	41	63
Endecasílabo	19	48	67

Dodecasílabo	18	51	69
Tridecasílabo	14	42	56
Tetradecasílabo o Alejandrino	17	29	46
Pentadecasílabo	10	17	27
Hexadecasílabo u Octonario	3	18	21
Heptadecasílabo	2	7	9
Octodecasílabo		4	4
Eneadecasílabo		4	4
Total	193	440	633

Para que la representación de estos datos sea más clara o pueda accederse a ella de una forma más fácil o estándar, se presentarán los datos anteriores en porcentajes, tanto de cada poema como de todo el poemario, y se procederá a añadir un gráfico del total general que permitirá tener una mejor panorámica de la frecuencia de repetición o uso de los versos señalados en el cuadro de más arriba. En ese sentido se puede observar el siguiente cuadro:

Tipo de verso	De tanto en tanto	De paso	Total de versos
Bisílabo	1.04%	0.45%	0.63%
Trisílabo	3.11%	1.59%	2.05%
Tetrasílabo	4.66%	2.73%	3.32%
Pentasílabo	5.70%	4.55%	4.90%
Hexasílabo	5.70%	7.27%	6.79%
Heptasílabo	6.74%	5.91%	6.16%
Octosílabo	7.25%	8.64%	8.21%
Eneasílabo	11.40%	9.55%	10.11%
Decasílabo	11.40%	9.32%	9.95%
Endecasílabo	9.84%	10.91%	10.58%

Dodecasílabo	9.33%	11.59%	10.90%
Tridecasílabo	7.25%	9.55%	8.85%
Tetradecasílabo o Alejandrino	8.81%	6.59%	7.27%
Pentadecasílabo	5.18%	3.86%	4.27%
Hexadecasílabo u Octonario	1.55%	4.09%	3.32%
Heptadecasílabo	1.04%	1.59%	1.42%
Octodecasílabo	0.00%	0.91%	0.63%
Eneadecasílabo	0.00%	0.91%	0.63%
Total	100.00%	100.00%	100.00%



Los datos antes señalados indican que el verso que tiene mayor frecuencia en todo el poemario es el dodecasílabo apareciendo 10.90% veces, siguiéndole el endecasílabo con 10.58% y el eneasílabo con 10.11%. Vale la pena señalar que el gráfico indica los porcentajes en una cantidad redondeada, por lo que para mayor detalle de los resultados se recomienda revisar el cuadro. Otro aspecto que debe tomarse en cuenta es el uso que en esta ocasión hace Arce de sinalefas; en el poema *De tanto en tanto* este autor utiliza un total de 140 sinalefas mientras que en *De paso* emplea 339, lo que suma un total de 479 sinalefas en todo el poemario. Por otro lado, el poema *De*

tanto en tanto tiene un total de 1877 sílabas métricas y *De paso* 4541, lo cual arroja un total de 6418 sílabas métricas en todo el poema, lo que facilita el cálculo del nivel de oralidad de los poemas estudiados, dando como resultado el siguiente cuadro:

Grado de oralidad <i>De tanto en tanto</i>	7.46%
Grado de oralidad en <i>De paso</i>	7.47%
Grado total de oralidad	14.92%

Interesantes estos datos si se recuerda que Arce pertenece a la generación más joven de *Los Sorprendidos* y, además, la crítica lo considera como el “introducido del automatismo” en la poesía dominicana (Rueda, 1972). Llama la atención la cercanía que tiene este texto con la oralidad. Quizá sirva esto para confirmar la postura de Carrouges respecto a la escritura automática, dice el referido autor:

La escritura automática no es un desarreglo simple del lenguaje, es más bien otro modo de organización. No se enseña expofeso (...), exige un aprendizaje de la facultad de adivinación (Carrouges, 1950: 207).

Este grado de oralidad, más la mayoría de imágenes referentes a comida en el poemario, son una muestra de la cercanía que tenía este poeta con el pueblo. De manera intrínseca su obra va dirigida al pueblo en sentido general. Basta observar palabras como *pan*, *bandeja*, *reparto*... que saltan de un verso a otro, para entender que aún universalizando lo nacional, estos poetas habían heredado algo de los *postumistas* y también, como ellos, convertían en poéticos ciertos símbolos que pertenecían a la necesidad diaria del pueblo. Esto sería una especie de automatismo con cierto sentido social.

Visto el verso como una palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia, a continuación serán señalados los tipos de versos que partiendo del ritmo se presentan en los metros eneasílabos, endecasílabos y dodecasílabos. Entre estos versos son varios los tipos de cadencias que se manifiestan. Estos serán presentados en el siguiente cuadro:

7.1.2.1. *De paso y otros poemas.* Gráfico según tipo de verso y tipo de ritmo.

Tipo de dodecasílabo	<i>De tanto en tanto</i>	<i>De paso</i>	Tipo de Endecasílabo	<i>De tanto en tanto</i>	<i>De paso</i>	Tipo de Endecasílabo	<i>De tanto en tanto</i>	<i>De paso</i>
Anfibráquico	2	3	A minori	3	1	Anfibráquico	1	4
Polirrítmico	6	22	De gaita gallega	0	12	De canción	4	2
De seguidilla	1	7	Galaico antiguo	6	7	De gaita gallega	0	5
Simétrico	0	2	Melódico	3	7	Iriartino	2	5
Trocaico	7	14	Primario	0	1	Laverdaico	2	0
De 5+7	2	3	Sáfico	4	4	Mixto	5	16
			Polirrítmico	3	16	Yámbico	8	10
Total	18	51		19	48		22	42

En el próximo cuadro se presentarán los datos del cuadro anterior, pero con los valores en porcentajes para que el tipo de cadencia de los versos que más abundan pueda apreciarse de forma más clara y general.

Tipo de dodecasílabo	<i>De tanto en tanto</i>	<i>De paso</i>	Tipo de Endecasílabo	<i>De tanto en tanto</i>	<i>De paso</i>	Tipo de Endecasílabo	<i>De tanto en tanto</i>	<i>De paso</i>
Anfibráquico	11%	6%	A minori	16%	2%	Anfibráquico	5%	10%
Polirrítmico	33%	43%	De gaita gallega	0%	25%	De canción	18%	5%
De seguidilla	6%	14%	Galaico antiguo	32%	15%	De gaita gallega	0%	12%
Simétrico	0%	4%	Melódico	16%	15%	Iriartino	9%	12%
Trocaico	39%	27%	Primario	0%	2%	Laverdaico	9%	0%
De 5+7	11%	6%	Sáfico	21%	8%	Mixto	23%	38%
	0%	0%	Polirrítmico	16%	33%	Yámbico	36%	24%

Puede observarse cómo la variedad rítmica que predomina es la polirrítmica en los dodecasílabos y el ritmo yámbico y el sáfico en los endecasílabos.

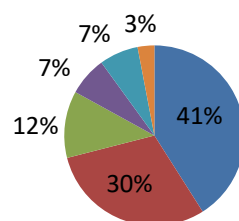
En este mismo tenor, se considera prudente presentar un cuadro que muestre los porcentajes del poemario completo, ya que en el anterior se ha podido visualizar la presencia de estos versos por separado. En el siguiente cuadro se mostrarán los porcentajes de los versos que más abundan pero precisando el orden en que se muestran.

Tipo de dodecasílabo	Porcentaje	Tipo de Endecasílabo	Porcentaje	Tipo de Eneasílabo	Porcentaje
Polirrítmico	41%	Polirrítmico	29%	Mixto	33%
Trocaico	30%	Galaico antiguo	19%	Yámbico	28%
De seguidilla	12%	De gaita gallega	18%	Iriartino	11%
Anfibráquico	7%	Melódico	15%	De canción	9%
De 5+7	7%	Sáfico	12%	Anfibráquico	8%
Simétrico	3%	A minori	6%	De Gaita gallega	8%
	0%	Primario	1%	Laverdaico	3%
100%		100%		100%	

Finalmente y para facilitar una visión más general, se presentará un gráfico de cada tipo de verso señalado, la idea es que puedan notarse con mayor claridad los versos que se manifiestan partiendo de la cadencia predominante en los metros destacados, o sea, eneasílabos, endecasílabos y dodecasílabos:

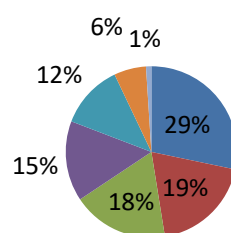
Dodecasílabo

■ Polirrítmico ■ Trocaico ■ De seguidilla
■ Anfibráquico ■ De 5+7 ■ Simétrico



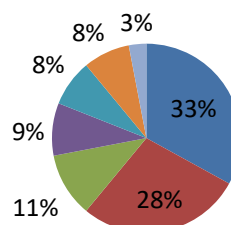
Endecasílabo

■ Polirrítmico ■ Galaico antiguo ■ De gaita gallega
■ Melódico ■ Sáfico ■ A minori
■ Primario



Eneasílabo

■ Mixto ■ Yámbico ■ Iriartino
■ De canción ■ Anfibráquico ■ De Gaita gallega
■ Laverdaico



Los datos antes señalados conducen a la conclusión de que en la poesía de Freddy Gatón Arce, específicamente en el poemario titulado *De paso y otros poemas* abundan los versos de arte mayor, más claramente los eneasílabos, decasílabos y dodecasílabos. El ritmo que impera en estos poemas es el polirrítmico en sus variantes normales y en su forma mixta. Por tanto, la gravedad que añaden los versos de arte mayor y la multiplicidad que añade el ritmo son los factores que caracterizan los poemas analizados.

A modo de resumen se puede concluir que la poesía de Freddy Gatón Arce conjuga una gran diversidad de versos que se fusionan con una no menos cantidad de recursos literarios que hacen de ella una fuente de novedad artística, belleza y variedad de sentido rítmico. Gatón prefiere los metros de largo aliento, los de arte mayor, y, por medio de una precisa combinación, los enlaza con las imágenes cotidianas que refieren la necesidad alimenticia del pueblo dominicano. Pero no tendría sentido si solo se quedara ahí. Su trabajo ahonda en universalizar estos hallazgos nacionales y, por medio del ritmo, la fluidez de la conciencia y el automatismo los lleva a unos niveles de sensibilidad tan altos y poéticos como cualquier poeta internacional de entonces. Arce encarna el lema de *los sorprendidos*. Arce es: “Poesía con el hombre universal”. Pero no sólo en ese aspecto es importante la literatura de este autor; Gatón Arce logró anudar en su poesía una especie de compromiso social que hace de su obra un gran aporte a la literatura dominicana en general. Esta contribución le ha permitido a Arce posicionarse en un lugar muy importante en la literatura de su país, por lo que acceder a su obra será siempre un compromiso no sólo con la finalidad de estudiarla sino con el fin de conocerla y disfrutarla. Pero quizá su mejor libro no sea de los años ochenta, sino de los años cuarenta y cincuenta. Esa es la razón por la que ahora se procederá a ver cuáles son

los rasgos métricos de *Vlía*²³, libro que, curiosamente, encarna la poesía automática y/o surrealista²⁴ de Arce.

8. Análisis porcentual general del libro *Vlía*, de Freddy Gatón Arce.

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Heptadecasílabos	4	1%
Hexadecasílabos	24	4%
Pentadecasílabos	72	11%
Aleandrinos	150	23%
Tridecasílabos	166	25%
Dodecasílabos	128	20%
Endecasílabos	63	10%
Decasílabos	29	4%
Eneasílabos	7	1%
Octosílabos	3	0%
Heptasílabo	1	0%
Hexasílabo	1	0%
Pentasílabos	2	0%
Tetrasílabo	1	0%
Trisílabo	1	0%
Bisílabo	1	0%

Totalidad de versos: 653

653

100%

Totalidad de sílabas métricas: 8, 428

Totalidad de sinalefas: 543

% Oralidad: $\frac{\text{Totalidad de sinalefas} \times 100}{\text{Total de sílabas métricas}}$

% Oralidad: $\frac{543 \times 100}{8,428} = 6.44$

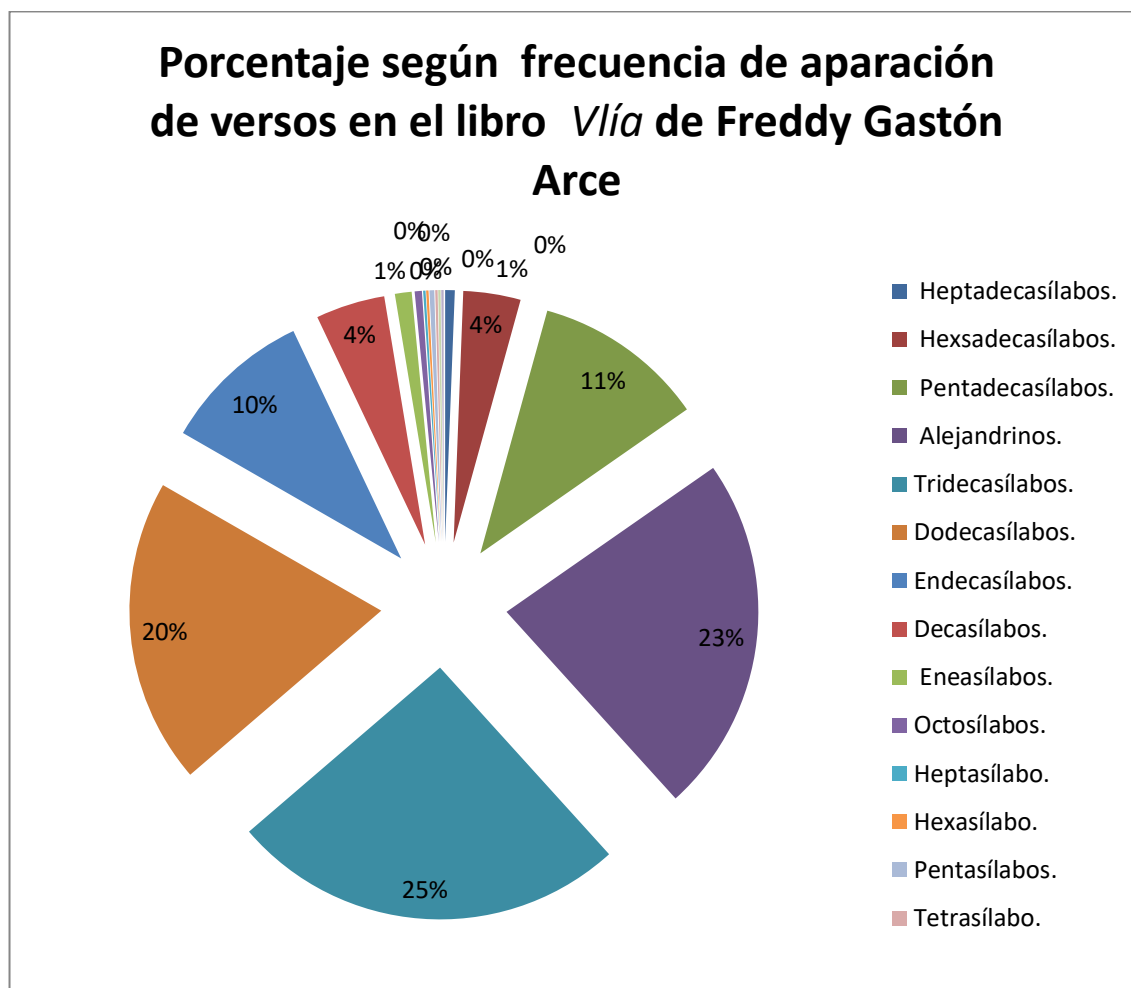
Total de sílabas métricas

8,428

²³*Vlía* fue publicado en 1944, en Ciudad Trujillo, por Ediciones de la Poesía Sorprendida. Es el libro más conocido de Freddy Gatón Arce. Rueda (1972) lo considera como el primer ejercicio de poesía automática en Santo Domingo.

²⁴Para tener más detalles a este respecto se puede consultar a Prosdócimi de Rivera, 1983: 16-49. En este libro se desarrolla un estudio muy interesante en el que se comparan elementos hallados en *Vlía* con ciertos aspectos de la obra surrealista de André Bretón.

8.1. Gráfico general del libro *Vlía*, de Arce.



Tipo de ritmo, versos predominantes:

Oído Inescuchado. Versos de 12 sílabas

Rocío Subrosa. Versos de 12 sílabas

Desgarrados Cristales. Versos de 13 sílabas

Inefables Rutas. Versos de 12 sílabas

Sueño Eclosivo. Versos de 13 sílabas

Raro Infierno. Versos de 13 sílabas

Nada Emocionada. Versos de 14 sílabas

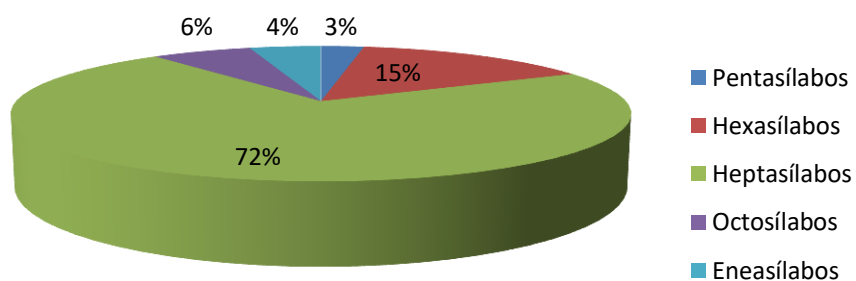
Versos predominantes: En los poemas, visto uno por uno, predominan los versos dodecasílabos y tridecasílabos. En el poemario completo prima el tridecasílabo, seguido del verso alejandrino, pero este último debido a la longitud del poema *nada emocionada*, donde predomina este tipo de verso. El poemario se conforma de 653 versos en su mayoría polirrítmicos. Rítmicamente habría que prestar atención al tridecasílabo, alejandrino y al dodecasílabo, respectivamente. Es llamativo el caso de que los versos de catorce sílabas estén formando un ombligo, un punto medio, entre los de trece y los de doce sílabas.

IV.3. Aída Cartagena Portalatín

3.1. Análisis porcentual del libro titulado *Víspera del sueño*, de Cartagena Portalatín.

Tipo de verso	Frecuencia	Porcentaje
Pentasílabos	9	3
Hexasílabos	50	15
Heptasílabos	241	72
Octosílabos	21	6
Eneasílabos	15	4
Total	336	100

Porcentaje según frecuencia de versos en el libro *Víspera del sueño*, de Cartagena Portalatín



3.2. Una mujer está sola

El metro de un poema es el “esquema abstracto de regularidades a que obedece la manifestación en verso” (Domínguez Caparrós, 2001), o, como más se conoce en el mundo de la teoría literaria, “la medida de un verso” (Navarro Tomás, 2004).

Como se ha visto desde la parte introductoria de este trabajo, el análisis métrico constituye una práctica que se dedica al análisis de la medida y la estructura de cada verso. Dicho de otro modo y repitiendo lo que ya se ha defendido en este trabajo, la métrica constituye la lupa que examina la constitución rítmica de los elementos de un poema. En el caso de la prosa, claro está, se la define como prosa rítmica debido a que también tiene su ritmo particular, aunque menos estricto que en el poema²⁵. La obra *Una mujer está sola*, de Aída Cartagena Portalatín, aunque publicada en 1955, es una evidencia de la poesía equilibrada, novedosa y buena que se producía en el Santo Domingo de los años cuarenta y cincuenta. También es fruto que dice mucho de una mujer que perteneció al movimiento literario denominado *La Poesía Sorprendida*, de hecho, fruto de la única mujer que forma parte de este movimiento.

Por razones de factibilidad y porque lo favorece el discurso poético en cuestión, en este caso particular se mostrarán las tablas que resumen el tipo de verso clasificado por medida y ritmo encontrado en cada uno de los poemas, estas tablas estarán seguidas del gráfico correspondiente a los datos de cada una de ellas, un comentario que resume los hallazgos más relevantes en cuanto a sílabas métricas, cantidad de sinalefas, el tipo

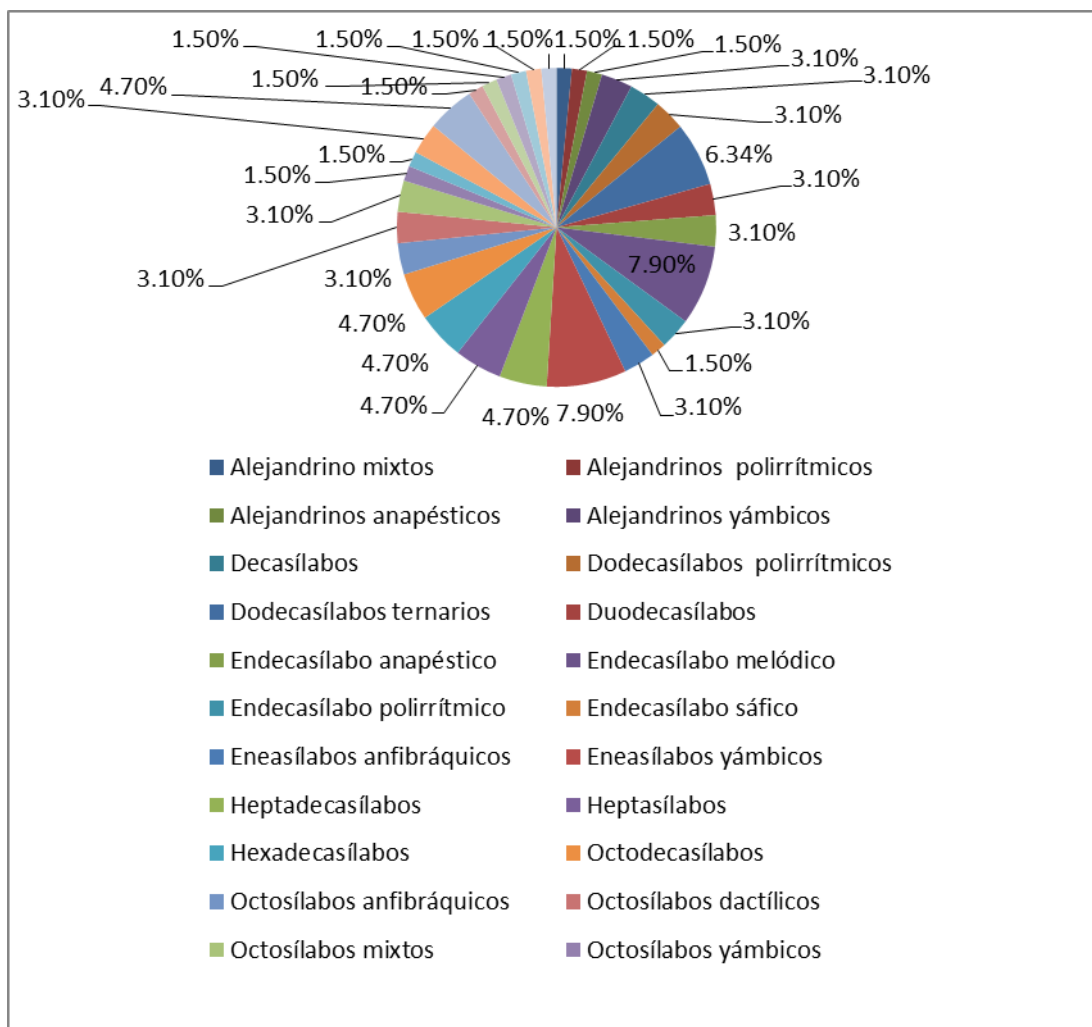
²⁵Para mayor precisión se pueden consultar los textos de Isabel Paraíso (1976) y (1985).

de verso más empleado, además de los encabalgamientos clasificados según vayan apareciendo.

Análisis del libro *Una mujer está sola* (1955), de Aída Cartagena Portalatín.

Estación en la tierra

Tipos de verso	Cantidad	Porcentaje
Alejandrino mixtos	1	1.50%
Alejandrinos polirrítmicos	1	1.50%
Alejandrinos anapésticos	1	1.50%
Alejandrinos yámbicos	2	3.10%
Decasílabos	2	3.10%
Dodecasílabos polirrítmicos	2	3.10%
Dodecasílabos ternarios	4	6.34%
Duodecasílabos	2	3.10%
Endecasílabo anapéstico	2	3.10%
Endecasílabo melódico	5	7.90%
Endecasílabo polirrítmico	2	3.10%
Endecasílabo sáfico	1	1.50%
Eneasílabos anfibráquicos	2	3.10%
Eneasílabos yámbicos	5	7.90%
Heptadecasílabos	3	4.70%
Heptasílabos	3	4.70%
Hexadecasílabos	3	4.70%
Octodemasílabos	3	4.70%
Octosílabos anfibráquicos	2	3.10%
Octosílabos dactílicos	2	3.10%
Octosílabos mixtos	2	3.10%
Octosílabos yámbicos	1	1.50%
Pentadecasílabo anapéstico	1	1.50%
Pentadecasílabo anfibráquico	2	3.10%
Pentadecasílabo polirrítmico	3	4.70%
Pentadecasílabo yámbico	1	1.50%
Tridecasílabos anapésticos	1	1.50%
Tridecasílabos anfibráquicos	1	1.50%
Tridecasílabos mixtos	1	1.50%
Tridecasílabos polirrítmicos	1	1.50%
Tridecasílabos yámbicos	1	1.50%
Total	63	100%



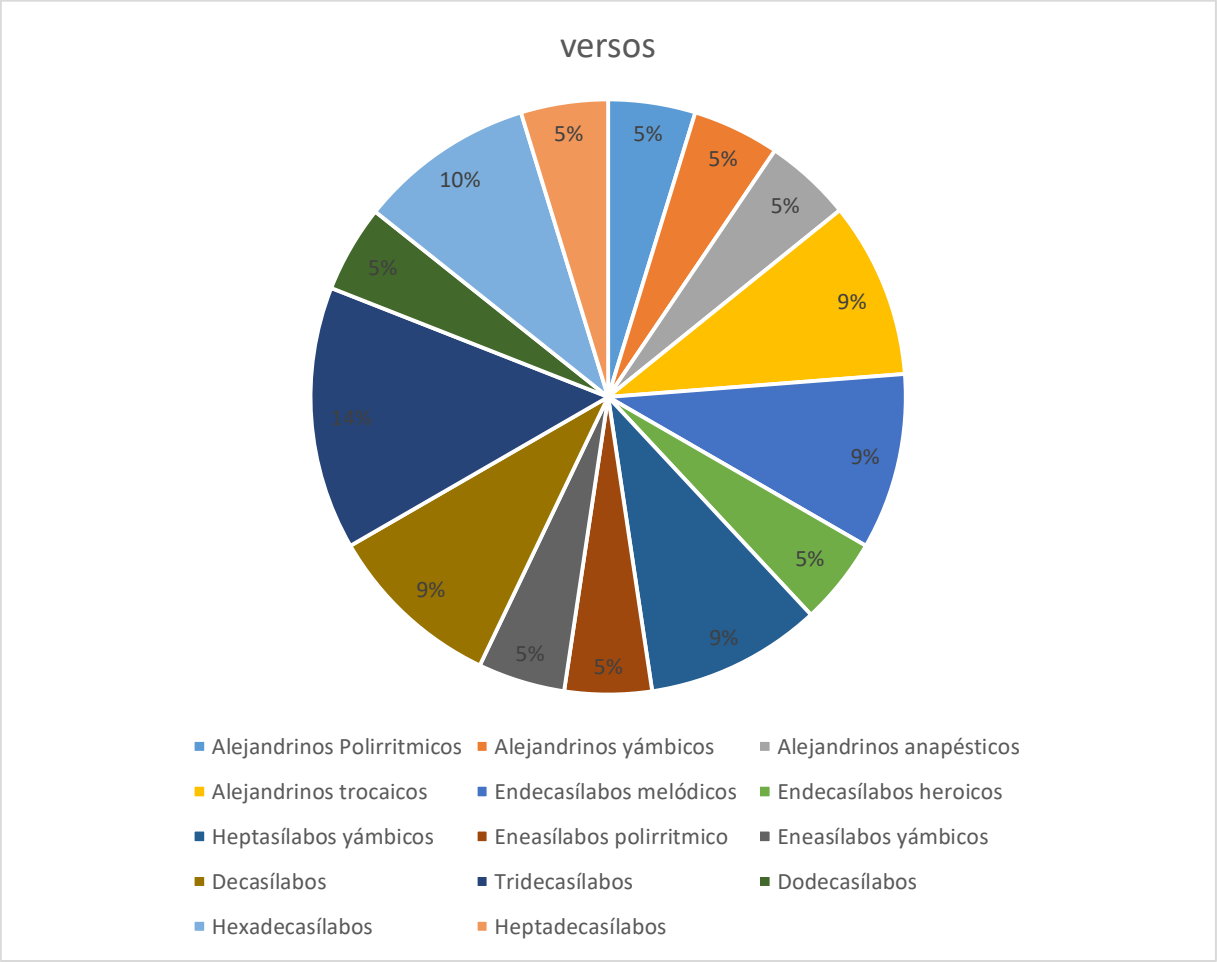
3.3. Comentario métrico *Estación en la tierra*

Es el poema que da apertura al libro *Una mujer está sola* de Aída Cartagena Portalatín, con una extensión considerable y un ritmo variado. Compuesto por 63 versos, 774 sílabas métricas y 60 sinalefas, esto significa que ocupan el 8% de la cantidad total de sílabas del poema. Pueden encontrarse finales agudos en los versos 1, 2, 8, 40 lo que nos obliga a sumar una sílaba a los versos mencionados. Así mismo, los finales esdrújulos de los versos 60 y 62 son causantes de la sustracción de una sílaba en cada caso. De igual manera, el final agudo del primer hemistiquio del verso 27 nos obliga a agregar una sílaba convirtiéndolo en un heptasílabo.

Las cesuras que separan los versos 6 y 9 constituyen una pausa ligera muy leve, casi imperceptible, sin embargo, no sucede así con la presente en el verso 12 la cual obliga a la separación del verso en dos hemistiquios bien delimitados, convirtiéndolo así en una especie de cuerpo que parece separarse en dos mitades. Se encuentra una mezcla heterogénea de versos de diversas medidas y es notorio dentro de la misma la recurrencia del verso de arte mayor y en ella la repetición de una serie de arte menor como puede notarse claramente en los versos del 50 al 52; 37al 39. Vale la pena observar que hay encabalgamientos suaves en los versos (3y4), (10y11) así como también, (16y17), (25y26), (43y 44) en estos últimos, el verso encalbagador finaliza con los adjetivos que van a calificar el sustantivo que da inicio al verso encabalgado, de esta manera se logra la fusión en un solo verso.

Cuadro general del poema *Estación de la sangre*

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Alejandrinos Polirrítmicos	1	4.70%
Alejandrinos yámbicos	1	4.70%
Alejandrinos anapésticos	1	4.70%
Alejandrinos trocaicos	2	9.50%
Endecasílabos melódicos	2	9.50%
Endecasílabos heroicos	1	4.70%
Heptasílabos yámbicos	2	9.50%
Eneasílabos polirrítmico	1	4.70%
Eneasílabos yámbicos	1	4.70%
Decasílabos	2	9.50%
Tridecasílabos	3	14.20%
Dodecasílabos	1	4.70%
Hexadecasílabos	2	9.50%
Heptadecasílabos	1	4.70%
Total	21	100%

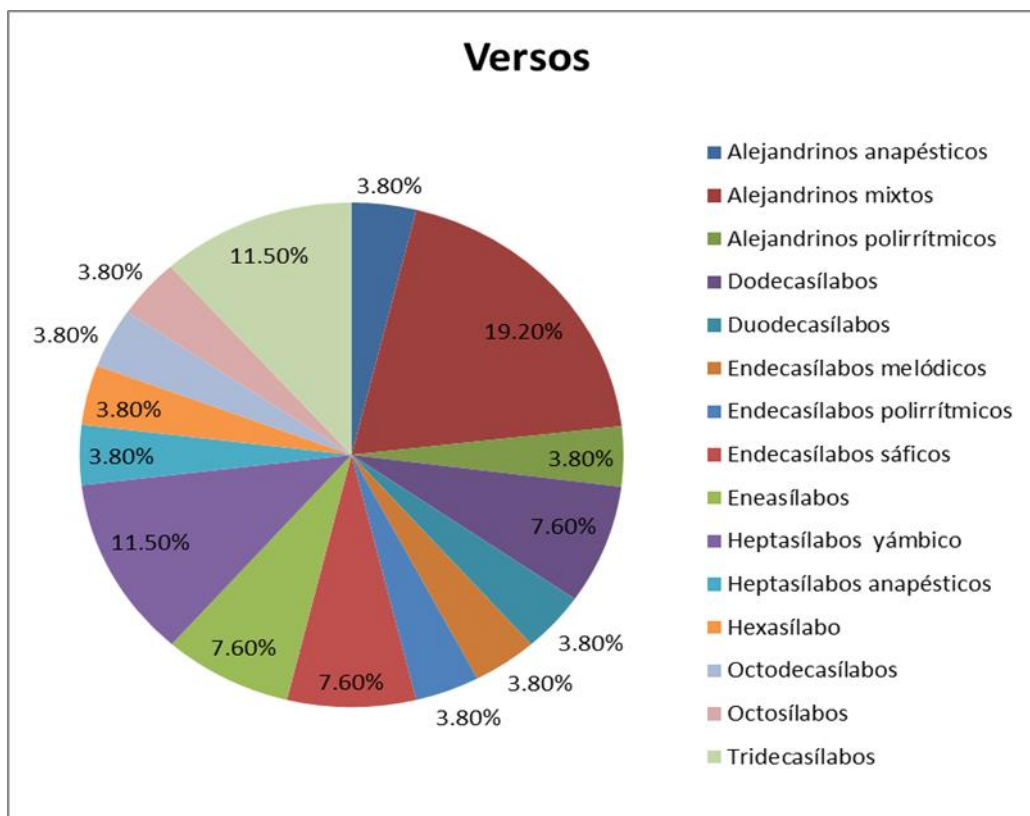


3.4. Comentario al poema *Estación de la sangre*

Este poema cuenta con 21 versos, en su mayoría alejandrinos. Además el mismo consta de 249 sílabas métricas y 19 sinalefas. Conviene fijarse que el poema presenta un grado de oralidad de un 7%. Puede notarse que cuenta con finales agudos en el verso 15. A diferencia de éste los versos 10 y 18 tienen finales esdrújulos, por lo que fue necesario eliminarle una sílaba. Es digno de resaltar la presencia de un alejandrino especial en el verso 15. El poema posee dos finales agudos con acento antirítmico. Otro caso a observar es que este poema tiene varios encabalgamientos suaves. En los versos 12 y 13 hay la presencia de un encabalgamiento abrupto.

Cuadro general del poema *Estación del canto*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrinos anapésticos	1	3.80%
Alejandrinos mixtos	5	19.20%
Alejandrinos polirrítmicos	1	3.80%
Dodecasílabos	2	7.60%
Duodecasílabos	1	3.80%
Endecasílabos melódicos	1	3.80%
Endecasílabos polirrítmicos	1	3.80%
Endecasílabos sáficos	2	7.60%
Eneasílabos	2	7.60%
Heptasílabos yámbico	3	11.50%
Heptasílabos anapésticos	1	3.80%
Hexasílabo	1	3.80%
Octodecasílabos	1	3.80%
Octosílabos	1	3.80%
Tridecasílabos	3	11.50%
Total	26	100%



3.5. Comentario al poema *Estación del canto*

El poema consta de 26 versos de medida métrica variada, 316 sílabas y 31 sinalefas, las cuales representan el 9.8% de la cantidad total de sílabas. Vale la pena fijarse que los finales agudos que hay en los versos 2, 20 y 23; los mismos parecen contraponerse a los finales esdrújulos que se hallan en los versos 3 y 4. Otro dato que merece la atención es el hecho de que en los versos 4,5,9,10,14,15,21,22,24 y 25 se dan encabalgamientos suaves, sin embargo, en los versos 2 y 3 se da encabalgamiento de tipo brusco o abrupto. El tipo de verso predominante es el alejandrino perfecto, es decir, el que responde al esquema 7+7. Ejemplo de esto se pueden evidenciar en los versos 7, 9, 11,18 y 19 en tanto que el verso 20 es alejandrino pero de tipo simple.

Cuadro general del poema *Una mujer está sola*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrinos mixtos	3	14.20%
Alejandrinos yámbicos	1	4.70%
Alejandrinos anapésticos	2	9.50%
Hexadecasílabos polirrítmicos	2	9.50%
Hexadecasílabos yámbicos	2	9.50%
Dodecasílabos	3	14.20%
Pentadecasílabos	3	14.20%
Heptadecasílabos	2	9.50%
Eneadecasílabos	2	9.50%
Heptasílabos	1	4.70%
Endecasílabos	1	4.70%
Tridecasílabo	1	4.70%
Total	23	100%



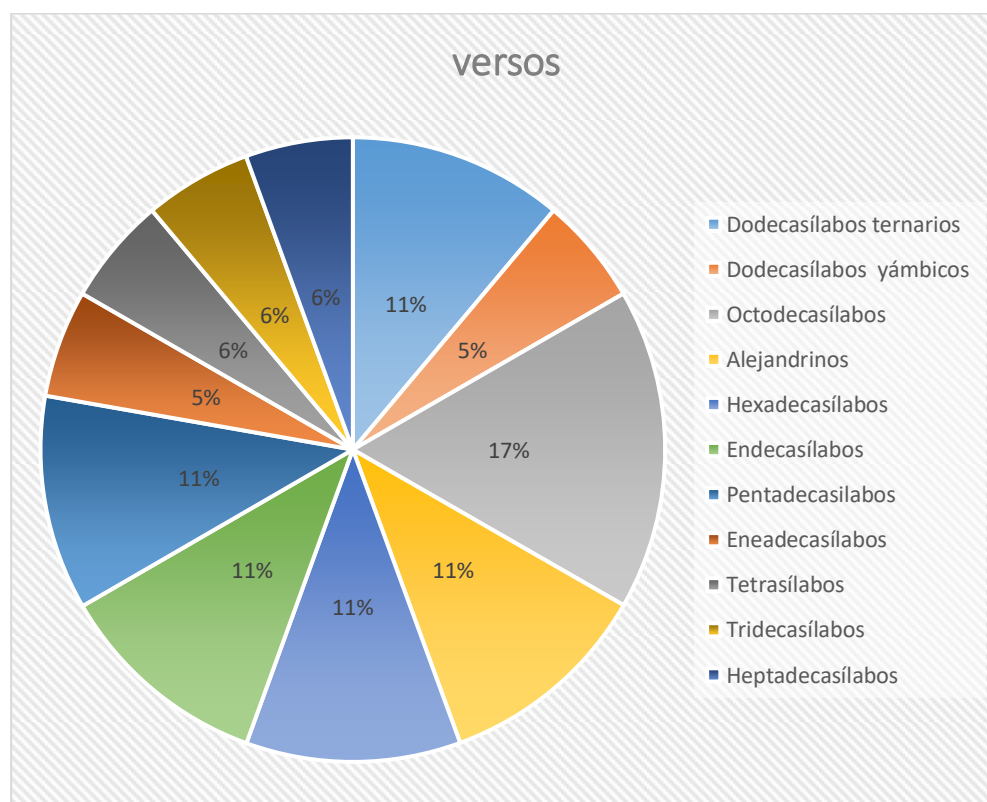
3.6. Comentario al poema *Una mujer está sola*

El poema que da nombre al libro está marcado por la irregularidad métrica de sus versos, en su mayoría de arte mayor. Un total de 23 versos, así como 30 sinalefas y 332 sílabas métricas. El grado de oralidad es de 9%. Vale la pena resaltar que el poema consta de dos estrofas estereométricas y, en la mayor parte de sus versos, la presencia de una cesura leve, casi imperceptible, que produce un ligero corte en la pronunciación de los mismos, formando en estos dos hemistiquios de métrica irregular. En la primera estrofa, compuesta por once versos de arte mayor, hay encabalgamiento del verso 5 en el verso 6, este último es el único de arte menor (un heptasílabo). Este heptasílabo que funciona como encabalgado por su medida tiene carácter único en todo el poema. Otro dato relevante lo constituye el encabalgamiento que se produce en el verso 18, el mismo es de tipo abrupto.

Se puede percibir claramente que prevalecen los finales graves, sin embargo, es preciso destacar los finales agudos en los versos 7, 9 y 23. Conviene fijarse en el verso 23, el cual es un alejandrino perfecto logrado a partir de los finales agudos en cada uno de sus hemistiquios. Respecto al verso 20 se puede visualizar que el mismo presenta final esdrújulo. Es notable en el verso 3 el acento extrarítmico presente en las sílabas 4 y 5, de igual forma, en el verso 9 se observa la misma situación, pero entre las sílabas 6 y 7.

3.7. Cuadro general del poema *Que se diga*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Dodecasílabos ternarios	2	11.10%
Dodecasílabos yámbicos	1	5.55%
Octodecasílabos	3	16.60%
Alejandrinos	2	11.10%
Hexadecasílabos	2	11.10%
Endecasílabos	2	11.10%
Pentadecasílabos	2	11.10%
Eneadecasílabos	1	5.55%
Tetrasílabos	1	5.55%
Tridecasílabos	1	5.55%
Heptadecasílabos	1	5.55%
Total	18	100%

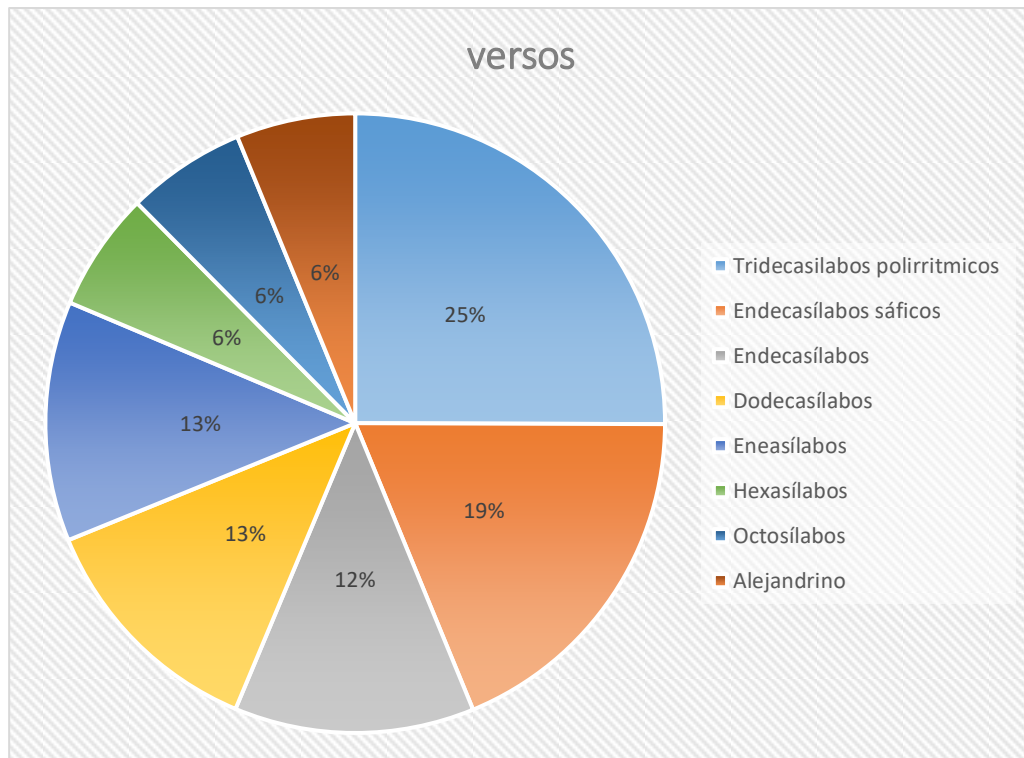


Comentario del poema *Que se diga*

Este poema cuenta con un total de 18 versos, 255 sílabas métricas y 28 sinalefas lo cual presenta un 10% de grado de oralidad. Son notables en el mismo los finales esdrújulos. También hay finales agudos en los versos 9 y 17. Otro caso que llama la atención es que este poema no cuenta con encabalgamiento en ninguno de sus versos. Tal vez convenga fijarse la repetición sucesiva del verso tetrasílabo *Que se diga* de forma seguida en los versos 2, 3, 10, 13, 16, 18. Parece realizar la función de algún tipo de estribillo.

3.8. Cuadro general del poema *No llores mi rostro*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Tridecasílabos polirrítmicos	4	25%
Endecasílabos sáficos	3	18.70%
Endecasílabos	2	12.50%
Dodecasílabos	2	12.50%
Eneasílabos	2	12.50%
Hexasílabos	1	6.20%
Octosílabos	1	6.20%
Aleandrino	1	6.20%
Total	16	100%

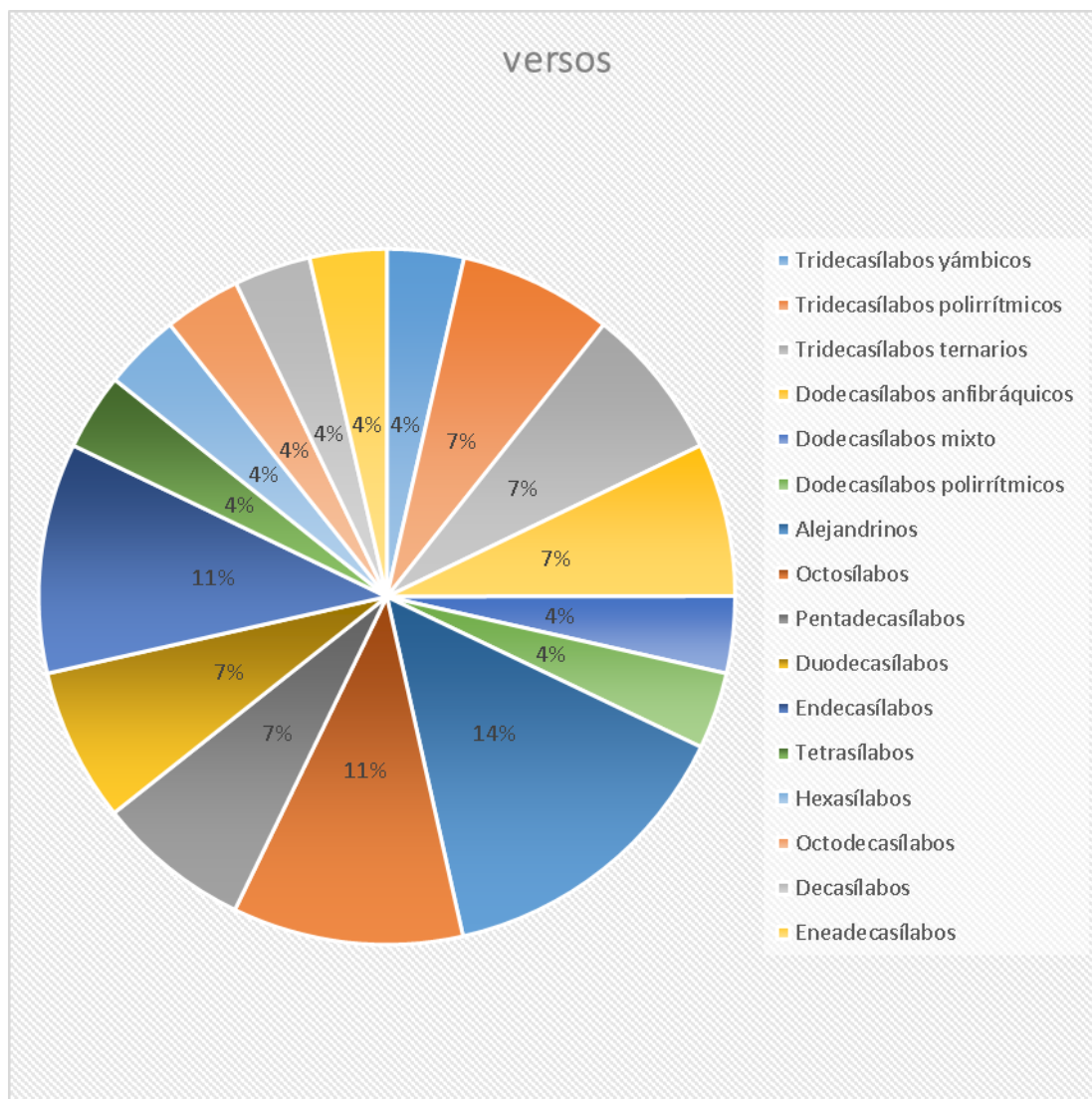


Comentario al poema *No llores mi rostro*

Este poema consta de 16 versos, 187 sílabas métricas y 17 sinalefas. Presenta un % de oralidad que asciende al 9%. Es digno de resaltar que todos los finales de versos son de acento grave. Así como también que el 25% de sus versos son tridecasílabos mixtos y un 18% son endecasílabos sáficos, con acentos rítmicos en 1, 4, 8,10 respectivamente. Con respecto a los versos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13 y 15 todos cuentan con dos hemistiquios gracias a una cesura leve, casi imperceptible que les invade. Vale la pena mencionar los versos tridecasílabos 1,6 y15, los mismos tienen iguales inicios, casi repiten anafóricamente las palabras que dan título al poema. Estos tres son polirrítmicos y responden al esquema 6 +7, mientras que el verso 2, que también es polirrítmico, inversamente sigue la forma 7+6.Puede observarse que los versos 8 y 16 constan con tres sinalefas cada uno.

3.9. Cuadro general del poema *Palabra y expresión*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Aleandrinos	4	14%
Decasílabos	1	4%
Dodecasílabos anfibráquicos	2	7%
Dodecasílabos mixtos	1	4%
Dodecasílabos polirrítmicos	1	4%
Duodecasílabos	2	7%
Endecasílabos	3	11%
Eneadecasílabos	1	4%
Hexasílabos	1	4%
Octodecasílabos	1	4%
Octosílabos	3	11%
Pentadecasílabos	2	7%
Tetrasílabos	1	4%
Tridecasílabos polirrítmicos	2	7%
Tridecasílabos ternarios	2	7%
Tridecasílabos yámbicos	1	4%
Total	28	100%



3.10. Cuadro general del poema *Rechazo de tu voz*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrinos mixtos	6	30%
Alejandrinos anapésticos	2	10%
Endecasílabos	3	15%
Hexasílabos	1	5%
Heptasílabos	1	5%
Dodecasílabos	1	5%
Tridecasílabo	1	5%
Pentadecasílabos	2	10
Hexadecasílabos	1	5%
Octodecasílabos	1	5%
Octosílabos	1	5%
Total	20	100%



Comentario al poema *Rechazo de tu voz*

El poema *Rechazo de tu voz* cuenta con 20 versos y 255 sinalefas, con un grado de oralidad de un 6%. En el mismo se pueden observar 7 alejandrinos de los cuales 6 responden al esquema 7+7 lo que los hace perfectos, a saber son los versos 3,4,6,9,12,20. Es preciso notar que al verso 20 hubo que aplicarle la ley versal en final de hemistiquio para lograr su perfección, es decir, se le disminuyó, de acuerdo a la ley general de los finales agudos, graves y esdrújulos, una sílaba en cada hemistiquio, según procediera. Por otro lado, vale la pena destacar que el poema cuenta con varios encabalgamientos suaves entre los versos 12, 13, 15, 16,18 y 19. Con respecto al verso 17 este consta con 3 sinalefas, por lo tanto es digno de destacar.

3.11. Cuadro general del poema *Soledad de la noche*

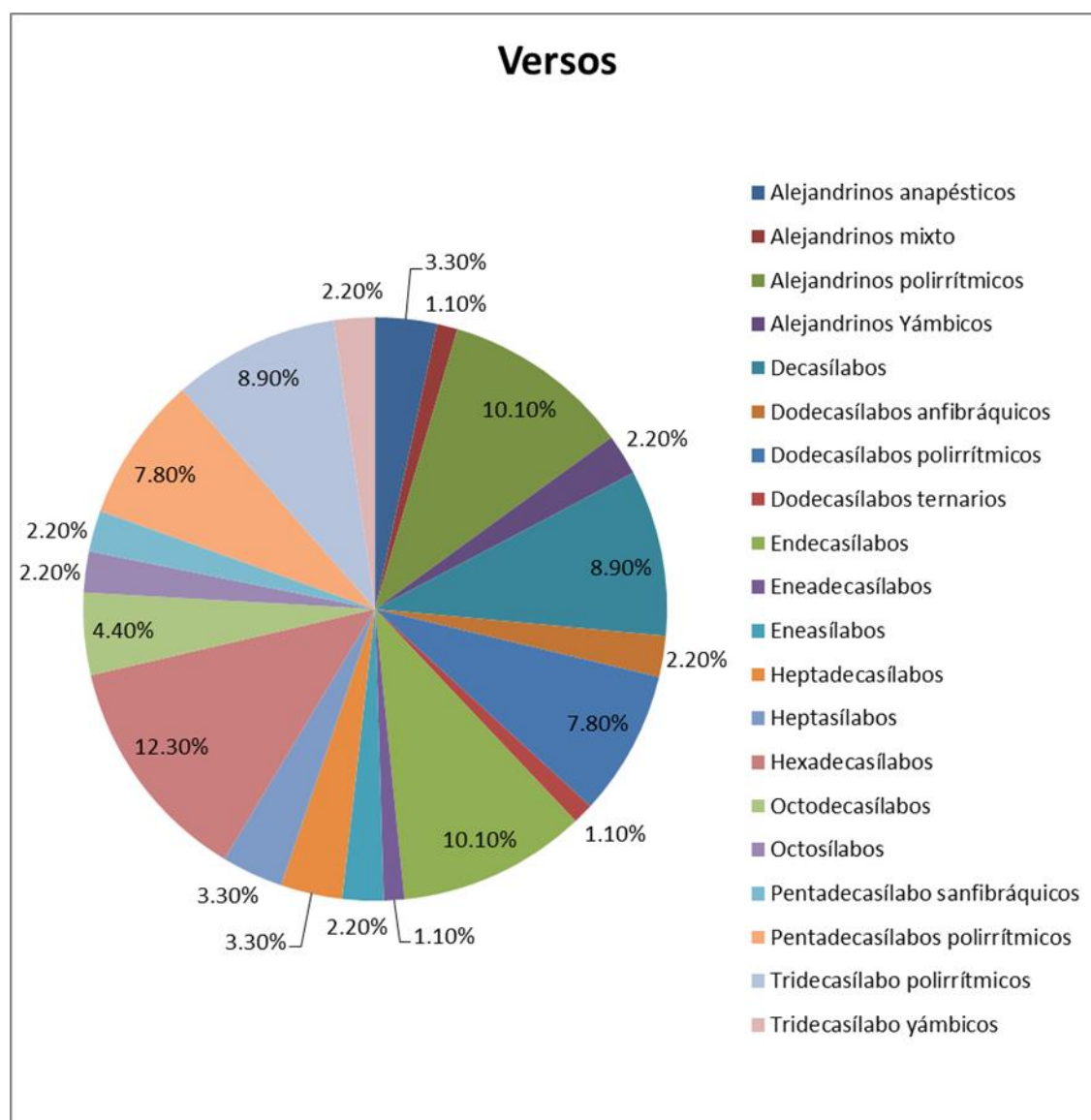
Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Heptasílabos anapésticos	10	40%
Heptasílabos yámbicos	2	8%
Alejandrinos yámbicos	2	8%
Alejandrino polirrítmicos	1	4%
Alejandrinos anapésticos	1	4%
Alejandrinos mixtos	1	4%
Tridecasílabos	2	8%
Endecasílabos	2	8%
Pentadecasílabos	1	4%
Pentasílabos	1	4%
Eneasílabos	1	4%
Dodecasílabos	1	4%
Total	25	100%

Comentario métrico del poema *Soledad de la noche*

Está compuesto por veinticinco versos libres. Puede notarse la repetición del verso 1 en posición impar (ver los versos 1, 3, 5, 7, 9), luego continúa con la misma estructura en los versos 19, 21, 23. Hay un juego de versos métricamente regulares, en donde prevalece el heptasílabo. Además, pueden notarse los finales agudos de los versos 4 y 10, lo que obliga a sumar una sílaba, tal es el caso del primer hemistiquio de los versos 10 y 20. En esta composición aparecen encabalgamientos suaves en los versos 10 y 11, así como en el verso 17 y el verso 18. Cuenta con un total de 225 sílabas métricas y 13 sinalefas, las cuales ocupan el 5.7% de la cantidad total de sílabas. Puede notarse claramente que los versos 2, 4, 10, 12, 20, 24 poseen una cesura leve que divide en dos hemistiquios a cada cuerpo de estos.

3.12. Cuadro general del poema *Ahora que aún vivo*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Tridecasílabo yámbicos	2	2.20%
Tridecasílabo polirrítmicos	8	8.90%
Aleandrinos Yámbicos	2	2.20%
Aleandrinos polirrítmicos	9	10.10%
Aleandrinos anapésticos	3	3.30%
Aleandrinos mixto	1	1.10%
Pentadecasílabo sanfibráquicos	2	2.20%
Pentadecasílabos polirrítmicos	7	7.80%
Dodecasílabos anfibráquicos	2	2.20%
Dodecasílabos polirrítmicos	7	7.80%
Dodecasílabos ternarios	1	1.10%
Endecasílabos	9	10.10%
Decasílabos	8	8.90%
Hexadecasílabos	11	12.30%
Heptasílabos	3	3.30%
Heptadecasílabos	3	3.30%
Octosílabos	2	2.20%
Eneasílabos	2	2.20%
Octodecasílabos	4	4.40%
Eneadecasílabos	1	1.10%
Total	89	100%

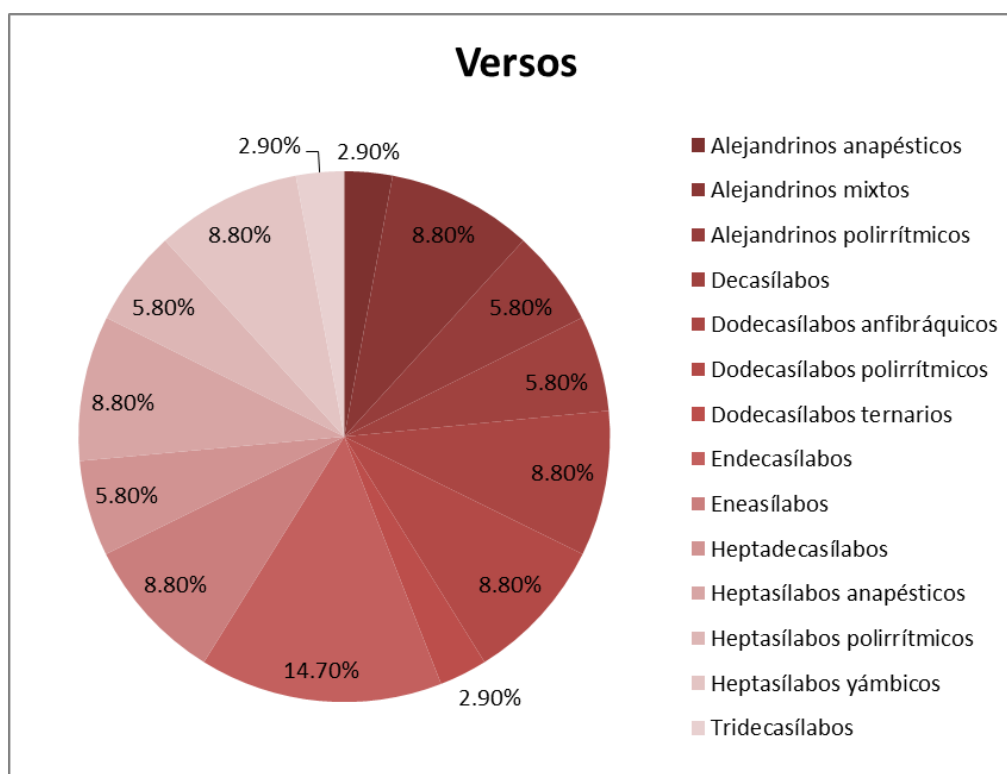


Comentario métrico del poema *Ahora que aún vivo*

Este poema cuenta con un total de 90 versos, 102 sinalefas y 1153 sílabas métricas, lo cual representa un grado de oralidad de un 9%. Pueden notarse los finales agudos en los versos 5, 6, 12, 17, 24, 29,34, 41. Por otro lado, cabe resaltar que los versos 10, 21, 22, 38, 59,71, y 72 poseen finales esdrújulos. Vale la pena observar la existencia de tres sinalefas en un mismo verso, es el caso de los versos 1,5 y 4. Sin embargo, en el verso 30 aparecen 4 sinalefas, repitiéndose este mismo caso en los versos 46, 50, 10,13, 36, 49,51 y 55.

3.13. Cuadro general del poema *Henri Matisse*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrinos polirrítmicos	2	5.80%
Alejandrinos anapésticos	1	2.90%
Alejandrinos mixtos	3	8.80%
Dodecasílabos anfibráquicos	3	8.80%
Dodecasílabos ternarios	1	2.90%
Dodecasílabos polirrítmicos	3	8.80%
Heptasílabos yámbicos	3	8.80%
Heptasílabos anapésticos	3	8.80%
Heptasílabos polirrítmicos	2	5.80%
Endecasílabos	5	14.70%
Eneasílabos	3	8.80%
Decasílabos	2	5.80%
Heptadecasílabos	2	5.80%
Tridecasílabos	1	2.90%
Total	34	100%

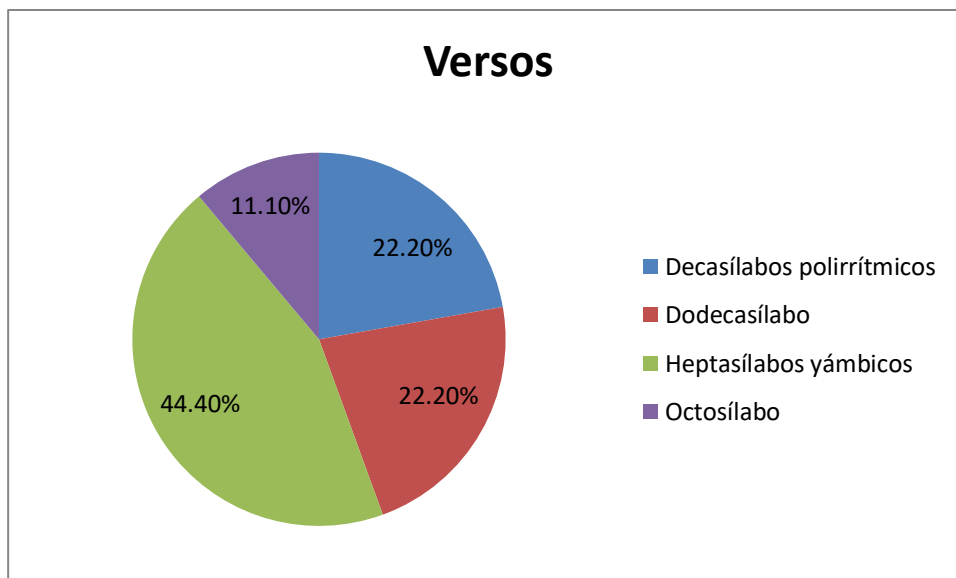


Comentario métrico del poema *Henri Matisse*

En el poema *Henri Matisse* se puede observar un conjunto de 34 versos, 217 sílabas métricas y 22 sinalefas, lo que equivale a un 10% de grado de oralidad. Hay finales esdrújulos en los versos 2,18 y 27 y finales agudos en los versos 28 y 10 y el primer hemistiquio del verso 5. Otro caso que llama la atención es el uso de la interrogación en los versos 1,4, 19, 22,29 y el uso con frecuencia de sinalefas consecutivas presentes en los versos 28,1, 19 y 34 respectivamente. Puede notarse que los versos 1 y 5, ambos pentadecasílabos, siguen el esquema 7+8 y 8+7. Los versos 7,22 y 34 se corresponden con el tipo de alejandrinos perfectos, es decir: 7+7. Sin embargo, los versos 30 y 32 son alejandrinos del tipo simple. El uso del signo de interrogación en los versos 1, 34 y 22 obliga a la cesura. Respecto a los versos 8-9 y 10-11, conviene fijarse en la presencia de dos encabalgamientos seguidos.

3.14. Cuadro general del poema *Mensaje*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Decasílabos polirrítmicos	2	22.20%
Dodecasílabo	2	22.20%
Heptasílabos yámbicos	4	44.40%
Octosílabo	1	11.10%
Total	9	100%



Comentario métrico del poema *Mensaje*

En este poema vale la pena observar que los primeros 4 versos son heptasílabos y mantienen un ritmo estable. Consta de 9 versos. Los cinco primeros versos tienen el mismo inicio. Hay presencia de finales agudos en los versos 3,8 y 9. Conviene fijarse en los encabalgamientos suaves que se presentan entre los versos 5 y 6. Otro dato importante, es que en la segunda estrofa los versos pasan a ser de arte mayor. La autora logra colocar primero los versos de arte menor, para luego conseguir dos pares de arte mayor con el final del verso 12 que es agudo, concluyendo entonces, con un octosílabo, símbolo esto de la frontera que separa a los dos grandes grupos versales. Posee el poema 8 sinalefas las cuales representan el 10% de la cantidad total de sílabas métricas.

3.15. Cuadro general del poema *De entero cuerpo*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Endecasílabos heroicos	4	30%
Endecasílabos melódicos	1	7.60%
Pentasílabos trocaicos	3	23%
Eneasílabos	2	15%
Decasílabos	1	7.60%
Hexasílabos	1	7.60%
Dodecasílabos	1	7.60%
Total	13	100%

Comentario métrico del poema *De entero cuerpo*

Este poema consta de 13 versos de ritmo variado, 116 sílabas métricas, 14 sinalefas que representan un 12% de la cantidad de sílabas del poema. Prevalece el verso endecasílabo, especialmente de tipo heroico. Presenta claramente la repetición del mismo tipo de verso de forma repetitiva, tal es el caso de los versos endecasílabos 2, 3, 4 y 5, de igual forma los pentasílabos 9, 10 y 11. Conviene fijarse en los finales agudos de los versos 8 y 11.

Es notable que en el verso 7 las sinalefas aparezcan de forma continua entre las sílabas tercera y cuarta. Vale la pena observar que en el verso 5 la autora utiliza el término “savia” que fonéticamente se podría asumir como adjetivo de poesía, sin embargo, gracias a la pausa que representa la coma, debe asumirse como sustantivo. Interesante resulta el encabalgamiento triple que surge con la unión de los versos 11, 12 y 13, el cual se da de forma suave.

3.16. Cuadro resumen final del libro *Una mujer está sola*

Tipo de verso	Cantidad en el poema	Porcentaje
Alejandrinos polirrítmicos	22	5.60%
Alejandrinos mixtos	20	5.10%
Alejandrinos anapésticos	11	2.80%
Alejandrinos yámbicos	10	2.50%
Endecasílabos polirrítmicos	26	6.60%
Endecasílabos sáficos	8	2%
Endecasílabos melódicos	7	1.70%
Endecasílabos heroicos	4	1%
Endecasílabos anapésticos	2	0.50%
Dodecasílabos polirrítmicos	23	5.90%
Dodecasílabos ternarios	10	2.50%
Dodecasílabos anfibráquicos	7	1.70%
Heptasílabos yámbicos	12	3%
Heptasílabos anapésticos	14	3.50%
Heptasílabos polirrítmicos	12	3%
Tridecasílabos polirrítmicos	28	7%
Tridecasílabos ternario	2	0.50%
Tridecasílabos anapésticos	3	0.77%
Tridecasílabos anfibráquicos	3	0.77%
Hexadecasílabos polirrítmicos	22	5.60%
Hexadecasílabos yámbicos	2	0.50%
Eneasílabos yámbicos	5	1.20%
Eneasílabos anfibráquicos	2	0.50%
Eneasílabos polirrítmicos	16	4%
Decasílabos polirrítmicos	16	4%
Decasílabos ternarios	2	2%
Decasílabos Yámbicos	2	2%
Pentadecasílabos	18	4.60%
Octosílabos	17	4.30%
Eneadecasílabos	17	4.30%
Heptadecasílabos	16	4.10%
Octodecasílabos	13	3.30%
Hexadecasílabos	8	2%
Dodecasílabos	4	1%
Pentasílabos	2	0.50%
Tetrasílabos	2	0.50%
Total	389	100%

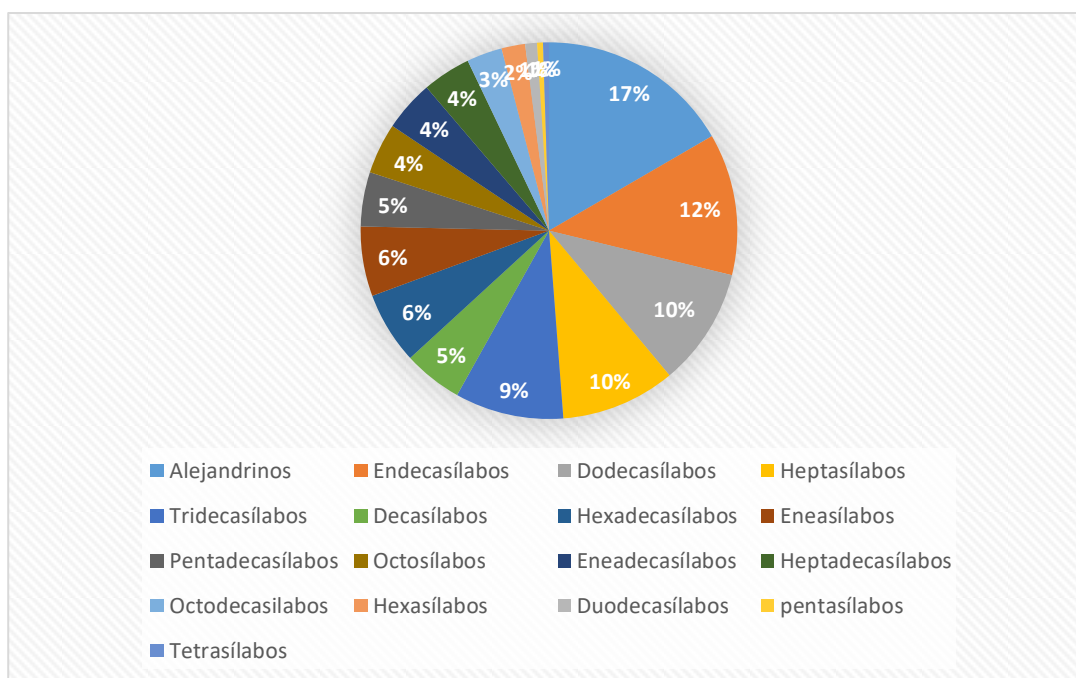
Cuadro general del libro *Una mujer está sola*, de Aída Cartagena Portalatín

Tipo de verso	Cantidad en el libro	Porcentaje general
Aleandrinos	64	16.40%
Endecasílabos	47	12%
Dodecasílabos	40	10%
Heptasílabos	38	9.70%
Tridecasílabos	36	9.20%
Decasílabos	20	5%
Hexadecasílabos	24	6.10%
Eneasílabos	23	5.90%
Pentadecasílabos	18	4.60%
Octosílabos	17	4.30%
Eneadecasílabos	17	4.30%
Heptadecasílabos	16	4.10%
Octodecasílabos	13	3%
Hexasílabos	8	2%
Duodecasílabos	4	1%
pentasílabos	2	0.50%
Tetrasílabos	2	0.50%
Total	389	100%

Cantidad de sinalefas: 385

Cantidad de sílabas métricas: 4,799

Grado de oralidad: 8%



Comentario general del libro *Una mujer está sola*, de Aída Cartagena

Portalatín.

Resumen general de los análisis del libro.

Los poemas que conforman el libro *Una mujer está sola* están compuestos, en gran medida, de versos polirrítmicos. Se ve con claridad cómo la variedad en medida y ritmo se impone indistintamente. La poeta escribe en verso libre, no presta tanta atención a las estrofas, con lo que crea un mundo sin necesidad de contar el número de sílabas, cuyo vuelo se balancea en la longitud de los versos.

Puede notarse que de los 389 versos que forman este libro, la mayor parte corresponde a alejandrinos y endecasílabos, prevalecen en menor medida los dodecasílabos. Vale recordar que “el verso es una manifestación rítmica de elementos que tienen relevancia en la lengua” (Domínguez Caparrós, 2005: 13). En el caso de Aída, más que preocupación por una manifestación rítmica, se nota el uso lingüístico de

esta manifestación con fines sociales, pero a la vez marcado por un tono sorprendido en donde prevalece la ambivalencia, la oscuridad, el tambaleo de un signo poético que se mueve entre lo trivial de la existencia y lo inexplicable. Por otra parte, vale la pena observar, que en cuanto a la cantidad de sinalefas contiene un total de 385 sinalefas para un grado de oralidad de un 8%.

Para conseguir su particular ritmo acentual, a través del verso libre utiliza con frecuencia el espacio en blanco, la sangría textual, para crear cortes en el ritmo, muy accidentado por demás, con el uso de distintas formas de encabalgamientos, suaves, abruptos y encadenados, estos últimos más presentes en el poema *Henri Matisse*. Es importante señalar que no son abundantes en esta obra los acentos antirrítmicos.

Al finalizar esta inmersión en los análisis métricos en los poemarios de Portalatín se puede afirmar que el uso continuo del verso libre que hace la autora, lo que no deja de recordar a Gatón Arce, se debe principalmente a la tendencia introducida en República Dominicana por Otilio Vigil Díaz, quien fuera el representante del *Vedrinismo* en el país con su poema *Arabesco* publicado en 1917.

Es notable que la escritora en su obra tome en cuenta los postulados y lema del movimiento de *La Poesía Sorprendida*, se recuerda que es el movimiento al cual ella perteneció, en cuanto a la universalización de la poesía, ya que para la época apenas nacía en países como Francia y Estados Unidos la tendencia a la utilización del verso libre con fines de romper los esquemas clásicos que imperaban. Lo anteriormente expuesto coloca a la autora estudiada en un paradigma que se traduce en una inclinación hacia lo universal y en dejar a un lado lo nacionalmente folclórico. Este mismo caso es

el que se ha estudiado en la poesía de Freddy Gatón Arce, y, vale la pena recordarlo, era este mismo el ideal principal de *los poetas sorprendidos*. No obstante, debido a la múltiple presencia y a la gran variedad de encabalgamientos presentes en la obra de esta autora, es de suma importancia dedicarle un apartado especial al análisis de éstos en su poética. En ese sentido, a continuación se presenta un estudio detallado sobre los encabalgamientos en la obra de Aída Cartagena Portalatín.

Encabalgamientos presentes en el poemario *Una mujer está sola* de Aída Cartagena Portalatín

Algo que llama mucho la atención en el texto de Portalatín es la cantidad de encabalgamientos que maneja la autora en su universo poético. Es por eso que en el presente estudio, se tomarán en consideración los encabalgamientos presentes en el poemario *Una mujer está sola* (1955) de Aída Cartagena Portalatín (1918-1994)²⁶. Sin embargo, antes, vale la pena considerar repasar algunas de las ideas que se han esgrimido en el mundo de la estilística sobre el concepto métrico de encabalgamiento. En ese sentido, valgan los siguientes planteamientos:

Como plantean Marchese y Forradellas (2000) en el poema hay dos tipos de ritmos: el sintáctico y el métrico. El ritmo sintáctico corresponde al ritmo natural de la lectura, es decir, el que va de acuerdo a la sintaxis. En cambio, el ritmo métrico es el que posee el poema de acuerdo a su versificación. En ocasiones, ambos ritmos coinciden. Cuando logran coincidir, sucede un encabalgamiento, es decir, una unidad de sentido no cabe en un verso y se desborda en el siguiente. En este caso se le llama, encabalgamiento *rejet*. En caso contrario, es decir, que se anticipe en un verso anterior parte de la unidad de sentido del verso siguiente, se le llama encabalgamiento *contrarejet*.

Por otro lado, Domínguez Caparrós define el encabalgamiento como “el desajuste producido en la estrofa por la no coincidencia de la pausa versal y la pausa morfosintáctica” (Domínguez Caparrós, 2004: 44). El teórico español añade, que, si la

²⁶Para la realización del estudio de los encabalgamientos se consultó el libro *Una mujer está sola* de 1955, la primera edición. Todas las citas que se dan durante el trabajo fueron tomadas de aquí.

pausa versal divide un grupo de palabras que no admite pausas sintácticas, también se produce encabalgamiento. Ahora bien, ¿cuáles son esas clases de palabras, que, de separarse, producen encabalgamiento? Aquí una lista de algunas:

- a) Sustantivo y adjetivo.
- b) Sustantivo y complemento determinativo.
- c) Verbo y adverbio.
- d) Palabras con preposición.
- e) Pronombre átono, preposición, conjunción, artículo más el elemento que le sigue.
- f) Tiempos compuestos y perífrasis verbales.

No obstante, como apunta Domínguez Caparrós (2005), hay quienes entienden el fenómeno del encabalgamiento en un sentido más amplio, y argumenta que sucede cuando hay separación entre el sujeto y el verbo, o verbo y complemento directo. En el presente trabajo se va a aplicar como criterios las siguientes separaciones:

- a) Sustantivo y adjetivo.
- b) Verbo y adverbio.
- c) Sujeto y verbo.
- d) Palabras con preposición.

Una mujer está sola (1955).

Lista de poemas:

1. Estación en la tierra.
2. Estación de la sangre.
3. Estación del canto.
4. Mi gozo y mi amargura.
5. Una mujer está sola.
6. Que se diga.
7. No llores mi rostro.
8. Palabra y expresión.
9. Rechazo de tu voz.
10. Soledad de la noche.
11. Ahora que aún vivo.
12. Henri Matisse.
13. Mensaje.
14. De entero cuerpo.

Estación en la tierra

El poema tiene 11 estrofas.

En la primera estrofa hay encabalgamiento entre los versos tres y cuatro; y en los versos diez y once:

No regreso hecho llanto. No quiero conciliarme
con los hechos extraños.
Definitivamente de frente a la verídica, sencilla
y clara
necesidad de ir a mi encuentro.

En la segunda estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres; y entre los versos cinco y seis:

Y puedo escuchar y gritar conmigo
Irremisiblemente viva,
porque viva es la voz del luminoso
salón del casamiento del ángel con la estrella.

En la tercera estrofa hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

Limpia, libre y clara de frente al campanario
de los oficios de los vivos y de los muertos.

En la cuarta estrofa hay encabalgamiento entre los versos uno y dos, y entre los versos cinco y seis:

Con esa pequeñez me desplazo por tu
arquitectura
de galería sin fin,
*

en esas generaciones de familias inmovilizadas
que terminan con la última viga anciana

En la quinta estrofa hay encabalgamiento en los versos dos y tres:

está en el término donde la tontería
tiene la voz de las caricias para llamar a las bestias

En la sexta estrofa hay encabalgamiento entre los versos dos y tres, y tres y cuatro.

acaso un poco tarde. Tal vez no hubiera
llegado a ningún otro tiempo
para reemplazar mi turno.

En la estrofa número ocho hay encabalgamiento en los versos uno y dos:

Esto es regresar al sitio
donde los árboles rechazan a los desconocidos

En la estrofa nueve hay encabalgamiento en los versos cuatro y cinco:

y perder el temor de atravesarme totalmente
con el recuerdo del libro del recuerdo.

En la estrofa diez hay encabalgamiento en los versos cuatro y cinco:

Un tiempo que revela que la naturaleza de las
cosas
está al revés de su corteza

En la estrofa once vemos encabalgamiento entre los versos uno y dos, y los versos dos y tres:

Estación de verdad que me incorpora
y rechaza el propósito de descubrir el Código
que sentencia la vida detrás de tu cortina.

Estación de la sangre

En la primera estrofa hay encabalgamiento entre los versos uno y dos, y tres y cuatro:

Lo cierto es que yo misma he querido
vigilar la puerta y dar paso deliberadamente
a los que saben mil veces más del nacimiento
de la voz que intimida con la sangre.

En la segunda estrofa hay encabalgamiento entre los versos uno y dos; tres y cuatro; ocho y nueve; y once y doce:

Cuando la sangre tiene la edad de sus años
es como una conciencia caminando su cuerpo.
Cuando la sangre tiene la edad de sus años
parece una montaña,
*
Y derrama lágrimas de agradecimiento
sobre el pecho del heredero del canto
*
y es madre de la voz que toca con su voz
el aire de la luna.

En la tercera estrofa hay encabalgamiento entre los versos dos y tres; cuatro y cinco:

es una enorme población de ángeles
sentenciados al Cielo o al Infierno.
Y ella misma me impone y recomienza
el mundo que se goza en su misterio.

Estación del canto

En la estrofa número uno hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

puesto que escuchan, y hay otra razón
que me induce a lo íntimo,

En la estrofa dos hay encabalgamiento entre los versos uno y dos; cuatro y cinco;
y nueve y diez:

No estará demás que le haga oír el coro
que encierra la infinita vanidad del poeta,

*

y aparece dispuesta para buscar el trébol
que ha de traer el amor

*

y que las estrellas son cruces de esperanza
en el cementerio del cielo.

En la estrofa número tres hay encabalgamiento entre los versos seis y siete; y
nueve y diez:

y preludia y vaticina y tiene el anhelo
de las conciliaciones,

*

será mi alabanza una caja de ángeles
sorprendiendo la vida,

Mi gozo y mi amargura

En la primera estrofa hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

Y lo que es más, ya desplazados
se tocan y se soportan.

En la estrofa dos hay encabalgamiento entre los versos uno y dos:

Los vivo, y nada me acostumbra a la obediencia
de ser siempre feliz.

En la estrofa tres, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos:

Y mi gozo es poco y mi amargura
está en abundancia inacabable.

En la estrofa cuatro, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos; y cinco y seis:

Mas heme hecha una viviente, emparentada
con la bienaventuranza a mí cedida,
*
Allá miro, escucho y me asombro
de mi semejanza conmigo y me otorgo a mi
alianza

En la estrofa cinco hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

y que nadie descubra esta casa hermosa
que edifico, y se destruye ella misma.

Una mujer está sola

En la estrofa uno, hay encabalgamiento en los versos cinco y seis:

Piensa que está en el bajel del almirante
con la luz más triste de la creación.

En la estrofa dos, hay encabalgamiento entre los versos cuatro y cinco:

móvil, a la deriva, perdido en el sentido
de la palabra propia, de su palabra inútil.

En la estrofa tres, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

y nadie dice nada de la fiesta o el luto
de la sangre que salta, de la sangre que corre,

En la estrofa cuatro, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos:

Nadie se adelanta ofreciéndole un traje
para vestir su voz que desnuda solloza
deletreándose.

Que se diga

En la primera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos:

La más alta movilidad, o un tal reposo
que se diga, que la paz existe a medias.

En la segunda estrofa, hay encabalgamiento entre los versos tres y cuatro:

y que la vida es una anécdota con entrega
de cuerpo trasnochado, o la alerta pisada de su edad.

No llores mi rostro

En la primera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

Este gesto cansado continúa en vigilia
del tiempo que lo cubre, del tiempo que le
espera.

En la tercera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos tres, cuatro y cinco:

Siembro la boca de palabras cortas
que a todos confunde. Piso casi en aire,
y el aire cierra huellas.

Palabra y expresión

En la segunda estrofa, hay encabalgamiento en los versos dos y tres:

y negarse a introducir en la intimidad
la palabra primera.

En la sexta estrofa, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos; y cuatro y cinco:

Ahora, en esta hora, hay un montón de cosas
que quedan en derredor de una misma,
*
tu libro, y un cuadro de Suro con rostro y ojos
que socavan señeros.

Rechazo de tu voz

En la primera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos:

Calla esa voz que desvela los huesos
en la íntima noche,

En la tercera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos tres y cuatro:

tiéndete sobre nombres, pero deja mi nombre
buscar sus propias letras.

En la cuarta estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

Qué mi ventana caiga sola sobre la fértil
y creciente pena del agua hollada.

En la quinta estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

y será una isla de recuerdos. Tengo para salvarme
un pasaporte que señala el camino del ángel.

Soledad de la noche

En la quinta estrofa, hay encabalgamiento en los versos dos y tres:

No queda otra actitud: la que por no llorar
se retuerce y perece.

Ahora que aún vivo

En la primera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos cinco y seis:

Pero oídme, yo no me avergüenzo, y quiero
ser procesada para poder revelarlos:

En la segunda estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

Con la cara tonta de los que se contentan
con la rutina de esta estación de tránsito.

En la tercera estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres; cinco y seis:

y he buscado en ellos, y no he encontrado
nada de muelle ni eso que es la concordia
Todos son ídolos míos, los he alimentado
con materiales de paciencia, de amor y de
belleza,

En la cuarta estrofa, hay encabalgamiento entre los versos tres y cuatro:

en tanto congregados, con la regla y los cargos
para el amor y la compasión.

En la quinta estrofa, hay encabalgamiento entre los versos tres y cuatro:

están con el afán de los paraísos, y el gesto
de mis magnánimas esperas.

En la séptima estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

ni la grandeza de alcanzar las cosas
que reposan para otros.

En la octava estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

con todos sus momentos, y si no fuese así
me sentiría hervir a voluntad ajena.

En la novena estrofa, hay encabalgamiento entre los versos dos y tres:

y rompo la difícil puerta para entrar al calabozo
de las grandes virtudes.

En la décima estrofa, hay encabalgamiento en los versos uno y dos:

Aquí está, salta. Salta y se apodera
del animal, del árbol y del hombre,

En la décimo segunda estrofa, hay encabalgamiento en los versos uno, dos y tres:

Todos se han retrasado y aún espera en vigilia
esta mujer que sola
se compromete con sus respetos tímidos

En la estrofa décimo tercera, hay encabalgamiento en los versos uno y dos:

Ahora que aún vivo, que salga un vivo y diga
la sentencia confortadora que me haga liberada.

En la estrofa décimo séptima, hay encabalgamiento en los versos uno y dos:

Y sabed que nadie tiene culpa de que no sea
lo feliz que intenté serlo,

Henri Matisse

En la cuarta estrofa, hay encabalgamiento en los versos tres y cuatro:

¿Diste a ellos la clave? La clave que lograste
con tu cuerpo de hambre,

Mensaje

En la segunda estrofa, hay encabalgamiento en los versos uno y dos:

Probablemente, este sea el gesto
de las inquietudes que encadenan

De entero cuerpo

En la segunda estrofa, hay encabalgamiento entre los versos uno y dos:

Así tú me verás de entero cuerpo
sumergida en tu savia, Poesía,

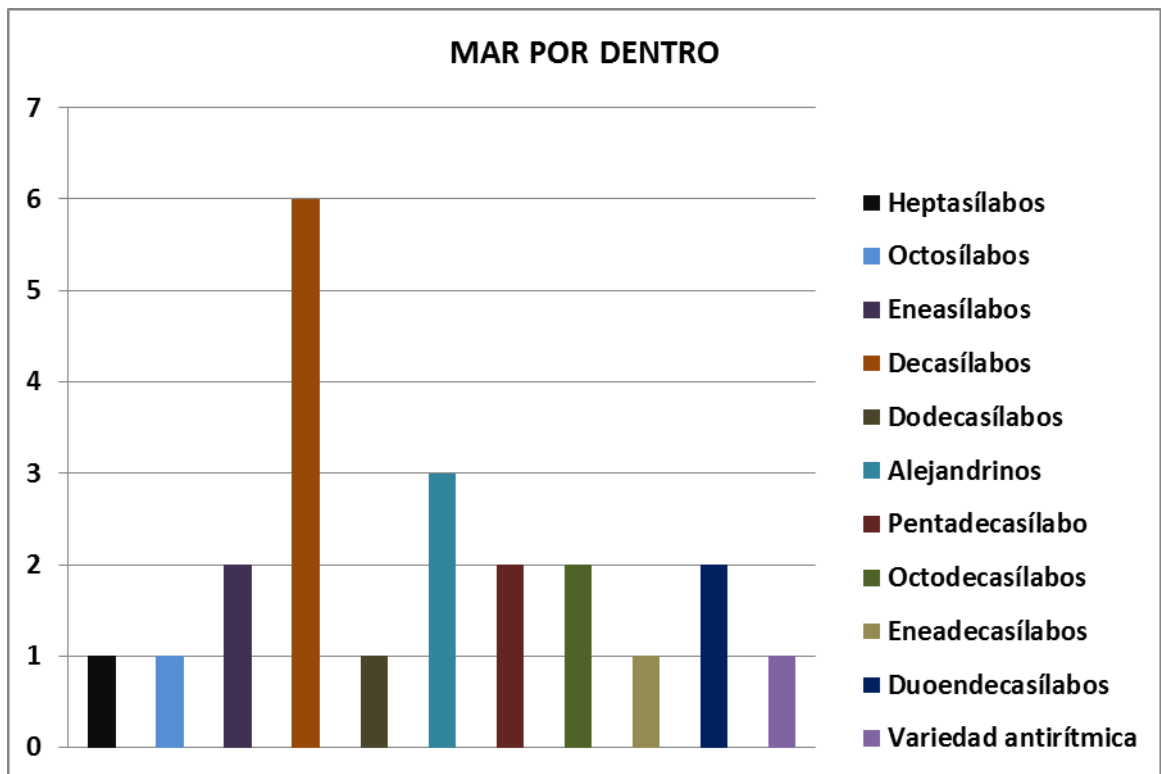
IV.4. Antonio Fernández Spencer

4.1. *Vendaval Interior*

VENDAVAL INTERIOR-PRIMERA PARTE (1941)

ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER

<i>Mar por dentro</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1,15	Alejandrino yámbico	2,4,6-2,6
2	Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo yámbico, heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	2,6-1,4,6-,3,6
3	Eneadecasílabo compuesto (8+5+6): octosílabo dactílico, pentasílabo adónico y hexasílabo trocaico	1,4,7-1,4-1,5
4	Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo anapéstico, heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	1,3,6-2,6-3,6
5	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-3,6
6	Octodecasílabo compuesto (9+9): eneasílabo laverdaico y eneasílabo yámbico	2,6,8-2,4,8
16	Eneasílabo libre	8 y otros ritmos
8	Decasílabo dactílico compuesto	1,4-1,4
9	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico	2,6-3,7
10	Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo heroico puro (a maiori) y heptasílabo yámbico	2,6,10-2,6
11	Heptasílabo yámbico	6
12	Decasílabo mixto	2,6,9
13	Decasílabo anapéstico	1,3,6,9
7,17	Decasílabo arcaico	1,5,9
18	Pentadecasílabo compuesto (9+6): eneasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico	2,5,8-3,5
19	Octosílabo mixto	2,4,7
20	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
21	Decasílabo dactílico compuesto	1,4-1,4
22	Dodecasílabo trocaico	1,4,7,11
VARIEDAD ANTIRRÍTMICA		
14	2,5,10	



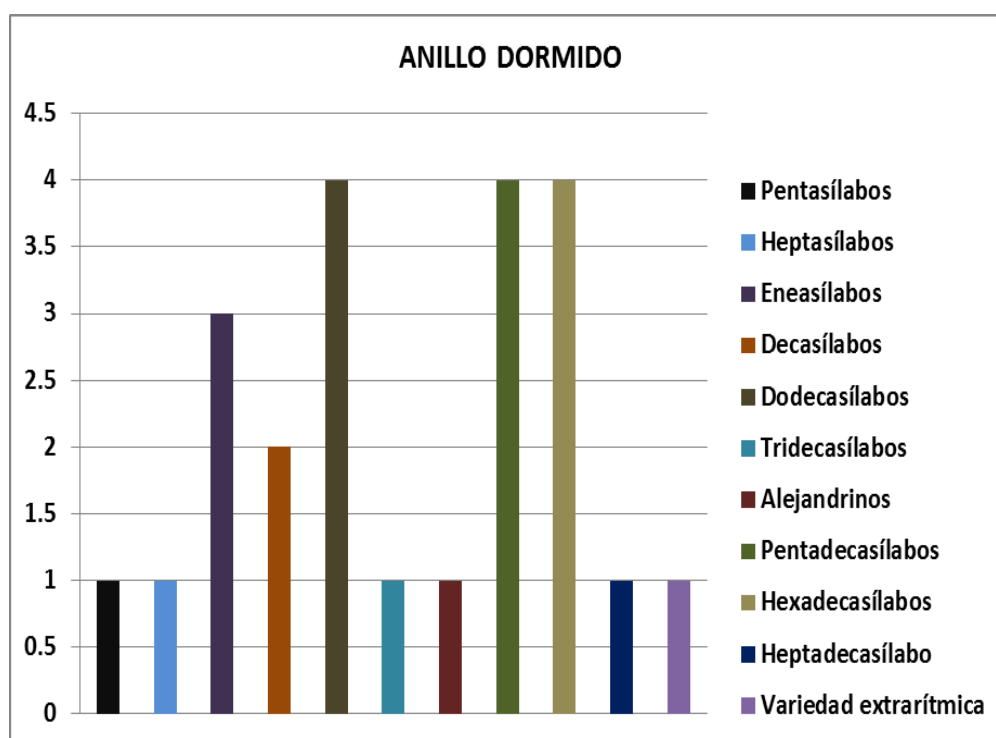
Mar por dentro le debe su fluidez y soltura al decasílabo, verso que predomina en el poema sin llegar a posicionarse como el verso que encubre la mayor parte del mismo. No obstante, este se destaca por prescindir de un ritmo armonioso que le permite ser destinado a himnos patrióticos o al canto. El decasílabo es un tipo de verso poco habitual en la poesía española, aunque tuvo cierto uso en la poesía romántica.

El cómputo métrico de este poema también destaca al alejandrino. Verso de carácter sereno que confluye con el decasílabo y los demás versos de arte mayor como el pentadecasílabo.

Anillo dormido

VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Pentadecasílabo anfibráquico	2,4,6,8,9,11,14
2	Aleandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	1,4,6-2,6
3	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo yámbico	4,8-2,6
4	Heptasílabo yámbico	2,4,6
5,10	Hexadecasílabo dactílico simple	3,6,9,12,15
6	Eneasílabo libre	8 y otros ritmos
8	Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo yámbico	4-2,6
9	Eneasílabo de canción	4,8
11	Pentasílabo yámbico	2,4
12	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	1,3,5-3,6
13	Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo trocaico y tetrasílabo trocaico	3,7-1,3
14	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico	2,6-3,7
15	Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo anfibráquico y octosílabo dactílico	2,5,6,8-4,7
16	Endecasílabo galaico antiguo	2,5,8,10
17	Decasílabo simple	2,5,9
18	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	3,7-3,6
19	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo yámbico y eneasílabo anfibráquico	4,6-2,5,8

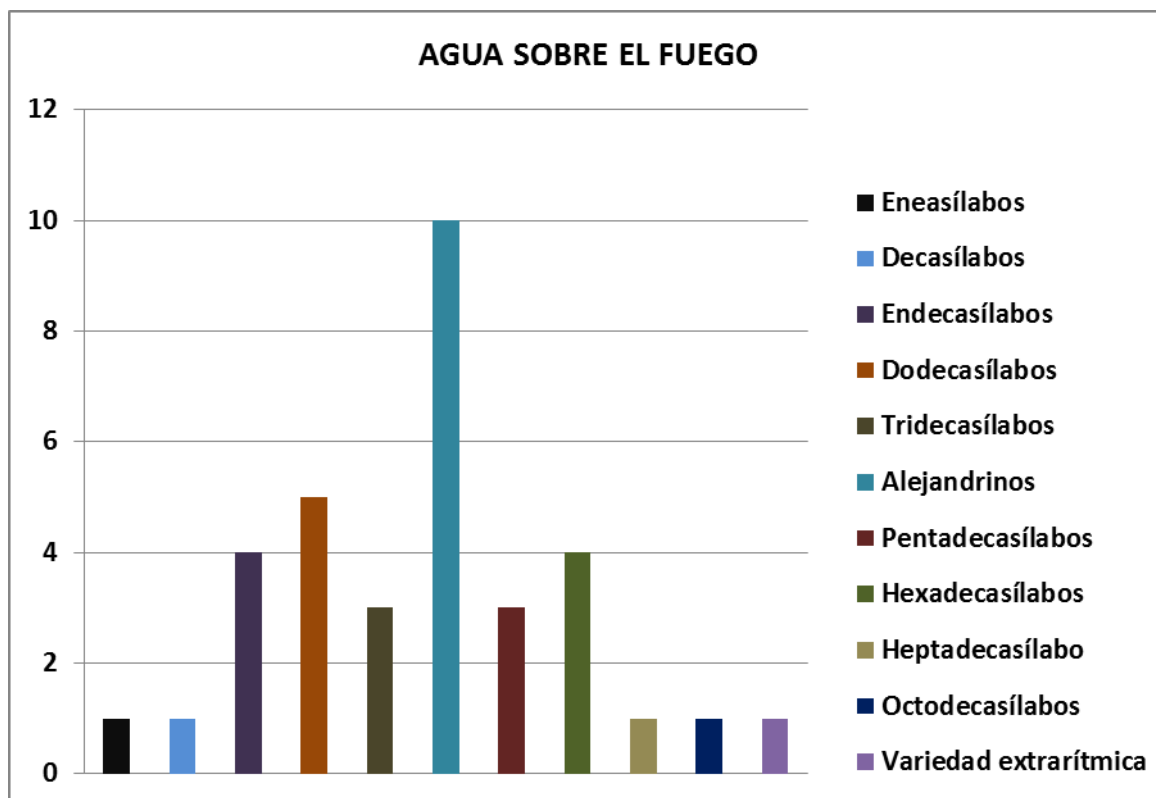
20	Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabos anfibráquicos	2,4-2,5
21	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo trocaico	1,3,6-1,5,7
22	Decasílabo compuesto (5+5): pentasílabos yámbicos	4,9
23	Dodecasílabo asimétrico (9+11): eneasílabo yámbico y endecasílabo melódico puro (a maiori)	2,4,8-3,6,10
VARIEDAD EXTRARÍTMICA		
7		3,7,10



En este poema predominan en igual medida el dodecasílabo, el pentadecasílabo y el hexadecasílabo. Versos que gozan de una reiteración rítmica del heptasílabo, el pentasílabo, el octosílabo y el hexasílabo.

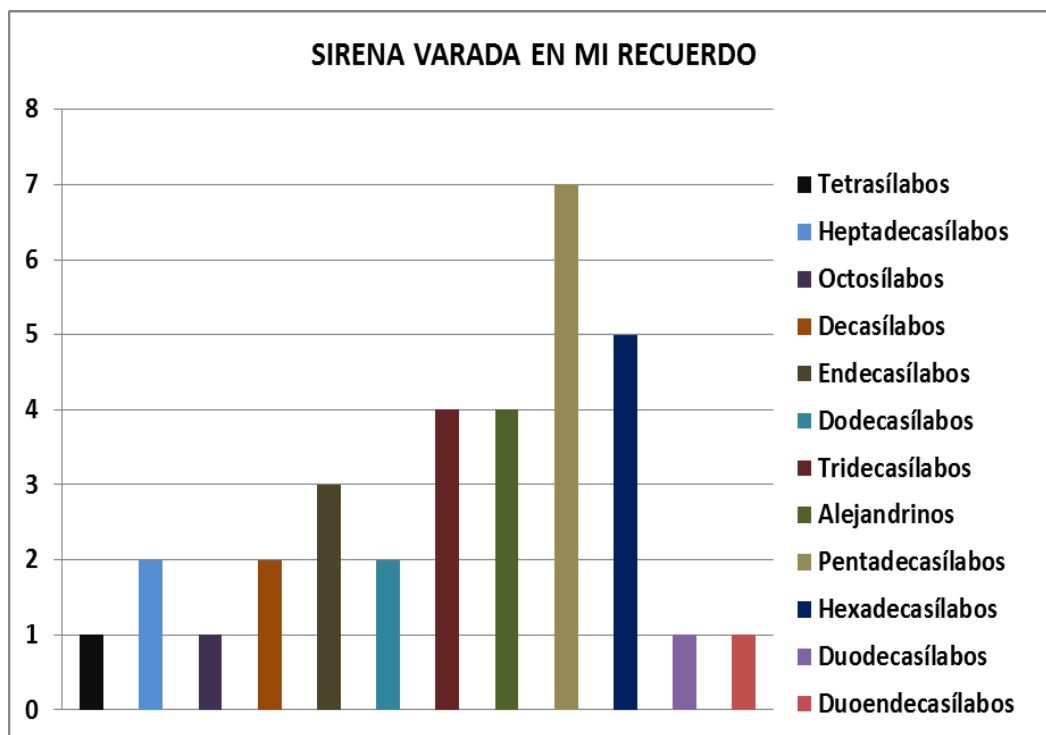
<i>Agua sobre el fuego</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
16,32	Alejandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
2,3,14,26,27,30	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,6-3,6
9	Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo yámbico y pentasílabo yámbico	2,8-2,4
29	Alejandrino trocaico	3,8,11,13
7	Decasílabo mixto	2,6,9
6,26	Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo anapéstico	1,4-3,6
10	Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo mixto y pentasílabo adónico	1,4,6-1,4
8	Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo mixto y tetrasílabo	2,5,7-3
11	Dodecasílabo ternario	3,4,7,11
13	Endecasílabo compuesto (3+8): trisílabo y octosílabo mixto	2-2,7
1	Endecasílabo melódico corto (a maiori)	1,3,6,10
21	Endecasílabo sáfico corto (a maiori)	4,6,10
5	Endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)	1,4,6,10
12	Eneasílabo libre	8 y otros ritmos
33	Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo simple y heptasílabo anapéstico	1,6,9-3,6
23	Hexadecasílabo compuesto (5+11): pentasílabo adónico y endecasílabo antirrítmico	1,4-3,7,10
25	Hexadecasílabo compuesto (5+11): pentasílabo yámbico y endecasílabo melódico puro	2,4-3,6,10
17	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo dactílico y octosílabo mixto	1,4,7-2,7

15	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo yámbico	1,4,8-2,6
28	Octodecasílabo compuesto (7+11): heptasílabo anapéstico y endecasílabo enfático puro (a maiori)	3,6-1,6,10
18	Pentadecasílabo compuesto (4+5+6): tetrasílabo trocaico, pentasílabo yámbico y hexasílabo trocaico	1,3-2,4-1,3,5
31	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo trocaico	3,6-3,7
4	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo dactílico y heptasílabo anapéstico	1,4,7-3,6
	Pentasílabo yámbico	
24	Tridecasílabo anapéstico	3,6,10,12
19	Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo dactílico y	1,4,7-2,4
22	Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo mixto y pentasílabo yámbico	2,5,7-4
VARIEDAD EXTRARÍTMICA		
20	3,7,10	



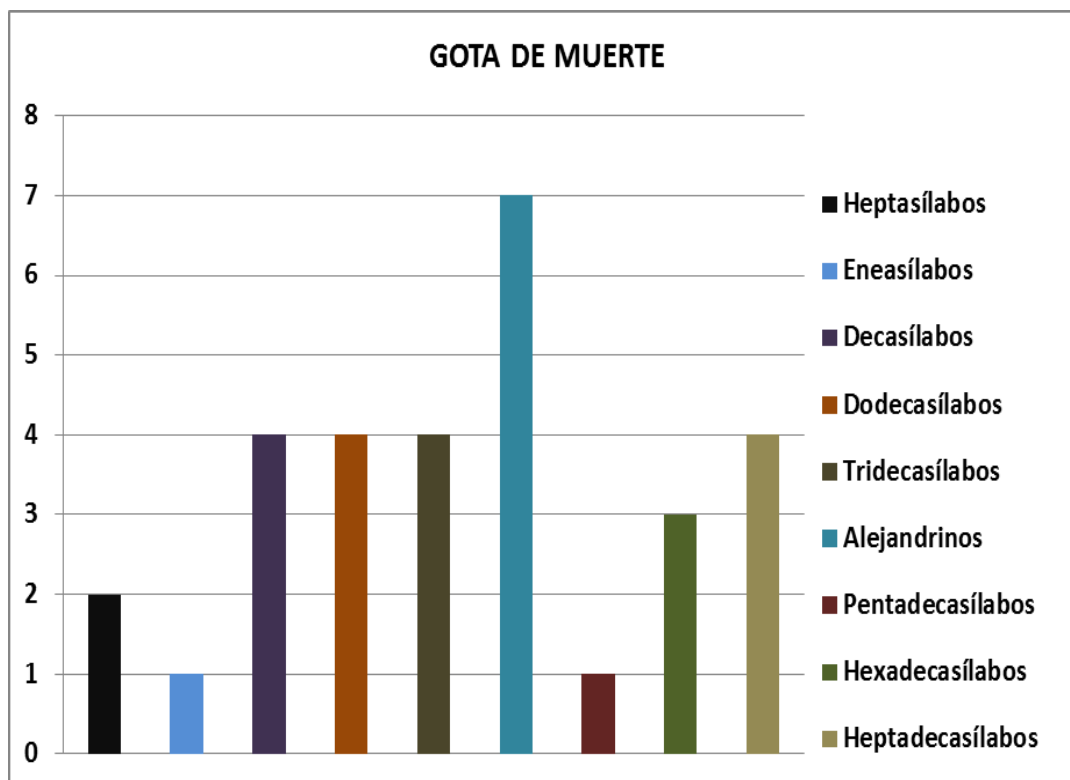
<i>Sirena varada en mi recuerdo</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Pentadecasílabo atípico	2,7,9,14
2	Pentadecasílabo compuesto (11+4): endecasílabo sáfico puro pleno (a minori) y tetrasílabo	1,4,8,10-3
3	Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo dactílico y tetrasílabo	1,4,7-3
4	Endecasílabo melódico puro (a maiori)	3,6,10
5	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo anapéstico	1,4,8-3,6
6	Octosílabo dactílico	1,4,7
7	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	1,5-3,6
8	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo mixto	3,7-1,4,6
9	Hexadecasílabo compuesto (5+11): pentasílabo yámbico y endecasílabo sáfico corto (a maiori)	2,4-4,6,10
10	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo anfibráquico	1,3,6-5,8

11	Tridecasílabo compuesto (5+8): pentasílabo adónico y octosílabo trocaico	1,4-3,7
12	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo mixto	1,3,6-3,5,8
13	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo yámbico	3,7-2,6
14	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	1,3,6-2,6
15,16	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico	2,6-1,3,7
17	Decasílabo anapéstico	3,5,9
18	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,6-3,6
19	Dodecasílabo ternario	3,8,11
20	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico	3,5-2,6
21	Alejandrino mixto (8+6): octosílabo trocaico y hexasílabo trocaico	3,5,7-3,5
22	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo anapéstico	2,7-3,6
23	Decasílabo simple	9 y otros ritmos
24	Endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)	1,4,6,10
25,31	Heptasílabo yámbico	2,6
26	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo y heptasílabo anapéstico	5-3,6
27	Hexadecasílabo atípico	3,7,10,11,15
28	Duodecasílabo compuesto (9+11): eneasílabo de canción y endecasílabo sáfico corto (a maiori)	1,4,8-4,6,10
29	Tetrasílabo trocaico	1,3
30	Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo anapéstico, heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	3,6-4,6-3,6
32	Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo trocaico y octosílabo dactílico	3,5-1,4,7
33	Endecasílabo sáfico corto (a maiori)	4,6,10



<i>Gota de muerte</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo mixto	3,5-1,4,6
2	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	1,4,6-3,6
3	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,6-3,6
4	Dodecasílabo ternario	3,7,11
5	Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo anapéstico	1,4-3,6
6	Dodecasílabo ternario	3,6,11
7	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
8	Heptadecasílabo compuesto (7+10): heptasílabo anapéstico y decasílabo simple	1,3,6-2,5,9
9	Tridecasílabo anapéstico	3,6,9,12

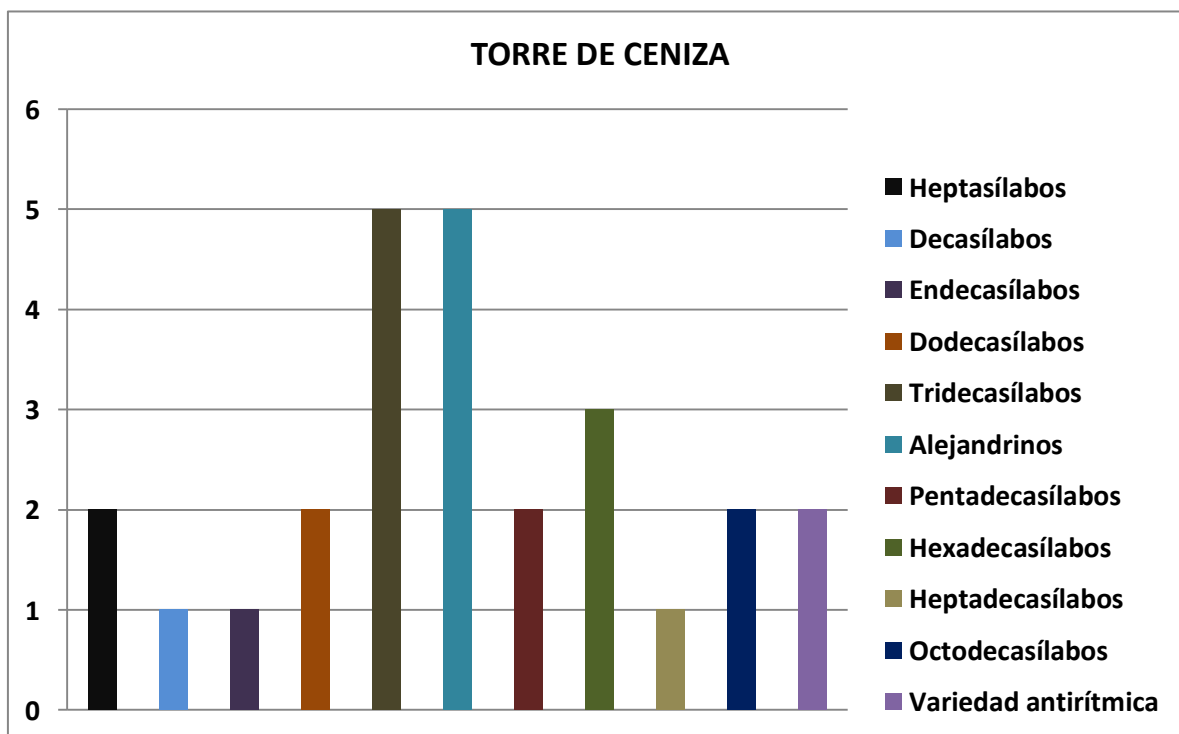
10,27	Heptasílabo yámbico	4,6
11	Hexadecasílabo compuesto (6+10): hexasílabo trocaico y decasílabo anapéstico	3,5-3,6,9
12	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-1,3,6
13	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	1,4,6-1,3,6
14	Decasílabo anapéstico	1,3,6,9
15	Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo de canción y octosílabo trocaico	1,4,8-3,7
16	Dodecasílabo asimétrico (9+3): eneasílabo de canción y trisílabo	1,4,8-3
17	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo anapéstico	1,4,8-1,3,6
18	Tridecasílabo mixto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	1,3,5-3,6
19	Decasílabo simple	9 y otros ritmos
20	Decasílabo mixto	2,6,9
21	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabos mixtos	2,5,7-2,4,7
22	Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo anfibráquico y octosílabo trocaico	2,5-1,5,7
23	Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo de canción y pentasílabo adónico	1,4,8-1,4
24	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo mixto y octosílabo mixto	1,4,6-2,7
25	Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo anfibráquico y octosílabo dactílico	1,5,8-4,7
26	Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo trocaico y pentasílabo adónico	3,5,7-1,4
28	Alejandrino anapéstico	1,3,6-3,6
29	Decasílabo arcaico	3,7,9
30	Heptadecasílabo compuesto (11+6): endecasílabo antirrítmico y hexasílabo trocaico	1,3,7,10-1,5



<i>Torre de Cenizas</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
2	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo dactílico y octosílabo trocaico	4,7-1,3,7
3	Heptasílabo mixto	1,6
4,22	Alejandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
5	Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo mixto y pentasílabo adónico	1,4,6-1,4

6	Heptasílabo yámbico	2,6
7,18	Alejandrino yámbico	4,6-2,6
8	Endecasílabo heroico puro (a maiori)	2,6,10
10	Pentadecasílabo compuesto (5+7+3): pentasílabo yámbico, heptasílabo yámbico y trisílabo	2,4-2,6-2
11	Decasílabo compuesto (6+4): hexasílabo anfibráquico y tetrasílabo trocaico	2,5-1,3
12	Heptadecasílabo compuesto (7+10): heptasílabo yámbico y decasílabo mixto	2,6-2,6,9
13	Octodecasílabo compuesto (10+8): decasílabo trocaico y octosílabo dactílico	2,4,6,9-4,7
14	Tridecasílabo compuesto (5+5+3): pentasílabo adónico, pentasílabo yámbico y trisílabo	1,4-4-2
15,21	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico	3,5-2,6
16	Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo antirrítmico y heptasílabo anapéstico	1,3,7,10-1,3,6
17	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico	2,4,6-3,7
19	Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4-3,6
20	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	3,6-2,6
23	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de gaita gallega y heptasílabo anapéstico	1,3,6,8-3,6

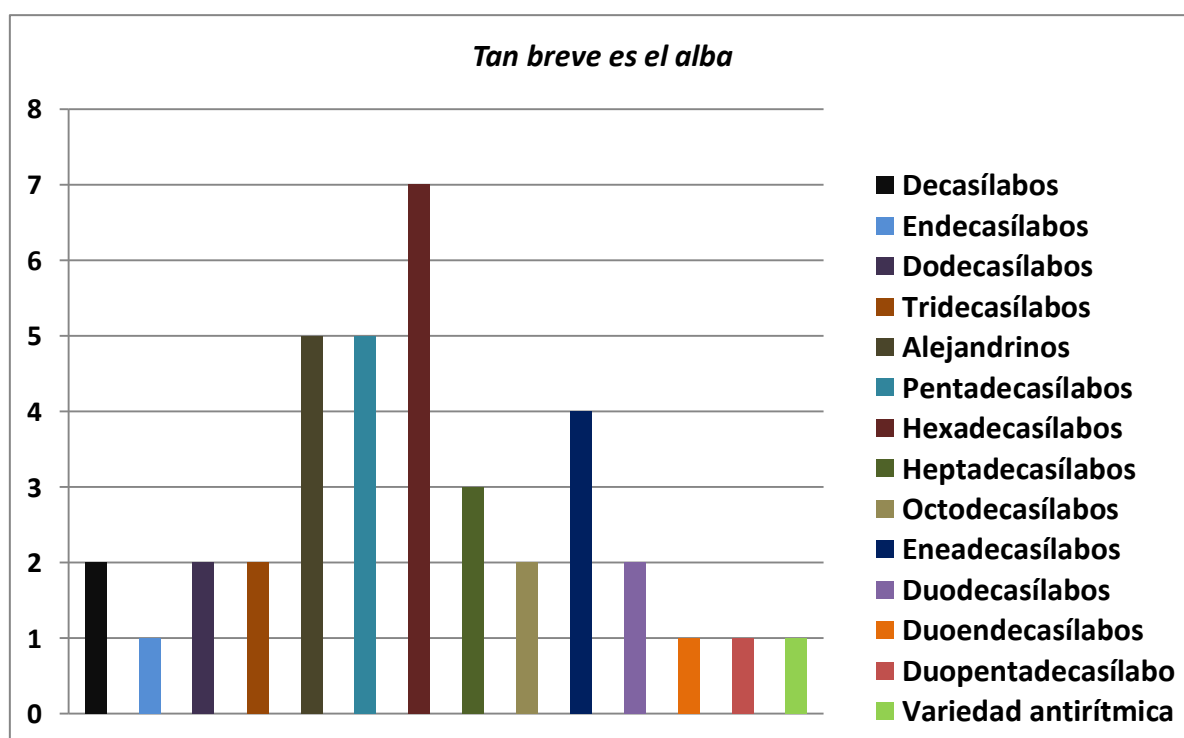
24	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo anfibráquico y heptasílabo mixto	2,4,5-1,4,6
25	Tridecasílabo compuesto (7+6): heptasílabo anapéstico y hexasílabo trocaico	3,6-1,3,5
26	Hexadecasílabo compuesto (11+5): endecasílabo melódico puro (a maiori) y pentasílabo adónico	3,6,10-1,4
VARIEDAD ANTIRÍTMICA		
1		1,3,7,10
9		2,5,8,12



<i>Tan breve es el alba</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Aleandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico puro (a maiori) y trisílabo	2,6,10-2
2	Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo anapéstico y pentasílabo adónico	3,6-1,4
3	Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico	2,5-3,5
5	Pentadecasílabo compuesto (12+3): dodecasílabo ternario y trisílabo	3,7,11-2
6	Aleandrino mixto (8+6): octosílabo mixto y hexasílabo anfibráquico	2,4,7-2,5
7	Decasílabo simple	9 y otros ritmos
8	Octodecasílabo compuesto (10+8): decasílabo anapéstico y octosílabo dactílico	1,3,6,9-1,4,7
9	Eneadecasílabo compuesto (6+6+7): dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabos anfibráquicos y heptasílabo anapéstico	2,5-2,5-3,6
10	Hexadecasílabo compuesto (12+5): dodecasílabo ternario y pentasílabo adónico	3,7,11-1,4
11	Aleandrino a la francesa	2,6,9,12
12	Duoendecasílabo compuesto (8+6+7): octosílabo dactílico, hexasílabo trocaico y heptasílabo mixto	4,7-1,3,5-3,4,6
13	Pentadecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo anfibráquico y eneasílabo anfibráquico	2,3,5-2,5,8
14	Hexadecasílabo compuesto (7+5+4): heptasílabo anapéstico, pentasílabo yámbico y tetrasílabo	1,3,6-4-3
15	Pentadecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo trocaico y eneasílabo de canción	1,5-4,8
16	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	2,5-4,6
17	Aleandrino mixto (8+6): octosílabo trocaico y hexasílabo trocaico	1,3,7-1,3,5

18	Duodecasílabo compuesto (12+8): dodecasílabo trocaico y octosílabo dactílico	5,8,11-1,4,7
19	Decasílabo compuesto (6+4): hexasílabo trocaico y tetrasílabo trocaico	1,3,5-1,3
20	Heptadecasílabo compuesto (8+9): octosílabo dactílico y eneasílabo anfibráquico	4,7-5,8
21	Pentadecasílabo compuesto (9+6): eneasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico	2,5,8-1,5
22	Endecasílabo compuesto (5+6): pentasílabo yámbico y hexasílabo anfibráquico	2,4-2,5
23	Eneadecasílabo compuesto (11+8): endecasílabo melódico corto (a maiori) y octosílabo trocaico	1,3,6,10-1,7
24	Hexadecasílabo compuesto (5+6+5): pentasílabo adónico, hexasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico	1,4-2,5-4
25	Octodecasílabo compuesto (9+9): eneasílabo yámbico y eneasílabo libre	2,8-4,7,8
26	Duodecasílabo compuesto (10+10): decasílabo arcaico y decasílabo anapéstico	3,7,9-3,6,9
27	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo yámbico y eneasílabo mixto	4,6-3,5,8
28	Hexadecasílabo compuesto (11+5): endecasílabo melódico puro (a maiori) y pentasílabo yámbico	3,6,10-4
29	Duopentadecasílabo compuesto (9+4+9+3): eneasílabo de canción, tetrasílabo, eneasílabo anfibráquico y trisílabo	4,8-3-1,5,8-2
30	Aleandrino mixto (9+5): eneasílabo de canción y pentasílabo adónico	1,4,8-1,4
31	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo anapéstico	2,5,7-3,6
32	Eneadecasílabo compuesto (9+10): eneasílabo de canción y decasílabo simple	4,8-1,4,9
33	Eneadecasílabo compuesto (10+9): decasílabo simple y eneasílabo anfibráquico	1,6,9-1,5,8
34	Hexadecasílabo atípico	2,5,7,10,15
35	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	1,5,8-2,6

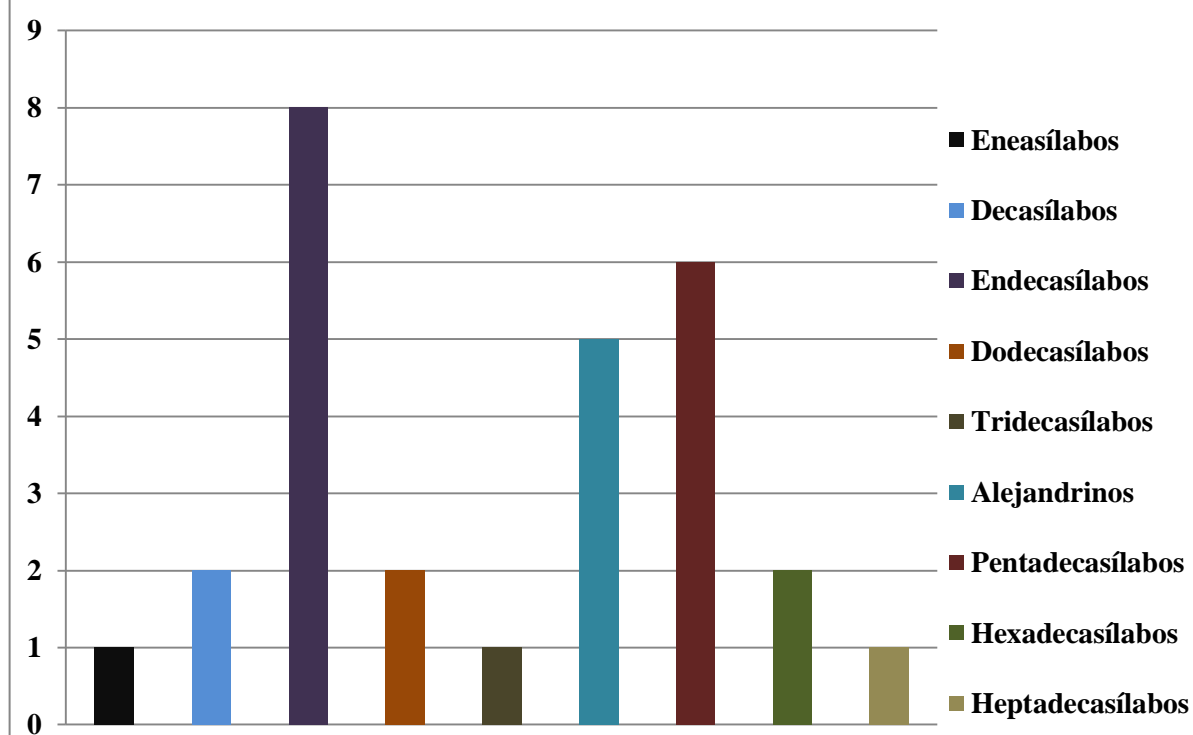
36	Heptadecasílabo compuesto (6+11): hexasílabo anfibráquico y endecasílabo enfático puro (a maiori)	2,5-1,6,10
37	Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	1,3,6,9-4,6
38	Tridecasílabo compuesto (9+4): eneasílabo anfibráquico y tetrasílabo	2,5,8-3
VARIEDAD ANTIRRÍTMICA		
4	2,3,7,10	



Huellas entre el polvo

VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo mixto y octosílabo dactílico	2,5,7-1,4,7
2	Endecasílabo melódico puro (a maiori)	3,6,10
3	Eneasílabo yámbico	2,4,6,8
4	Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo simple y heptasílabo anapéstico	1,6,9-1,3,6
5	Endecasílabo heroico largo (a maiori)	2,6,8,10
6	Endecasílabo heroico pleno	2,4,6,8,10
7	Endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)	1,4,6,10
8	Pentadecasílabo compuesto (10+5): decasílabo trocaico y pentasílabo yámbico	2,4,6,9-2,4
9	Endecasílabo dactílico corto	2,4,7,10
10	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo yámbico	2,4,7-4,6
11	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo dactílico y octosílabo mixto	4,7-2,4,7
12,17	Aleandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
13	Aleandrino anapéstico	3,6-3,6
14	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo anapéstico	2,4,7-3,6
15	Endecasílabo heroico corto (a maiori)	2,4,6,10
16	Decasílabo mixto	2,6,9
18	Endecasílabo melódico largo (a maiori)	3,6,8,10
19	Pentadecasílabo compuesto (3+9+3): trisílabo, eneasílabo de canción y trisílabo	2-1,4,8-2
20	Pentadecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo anfibráquico y eneasílabo de canción	2,5-1,4,8
21	Aleandrino mixto (9+5): eneasílabo yámbico y pentasílabo adónico	1,4,6,8-1,4
22	Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo mixto y pentasílabo yámbico	1,4,6-2,4
23	Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico	1,5-2,6
24	Endecasílabo sáfico pleno	1,4,6,8,10
25	Aleandrino mixto (6+8): hexasílabo trocaico y octosílabo dactílico	1,3,5-1,4,7
26	Decasílabo simple	9 y otros ritmos
27	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo mixto y octosílabo dactílico	1,2,6-4,7
28	Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4-3,6

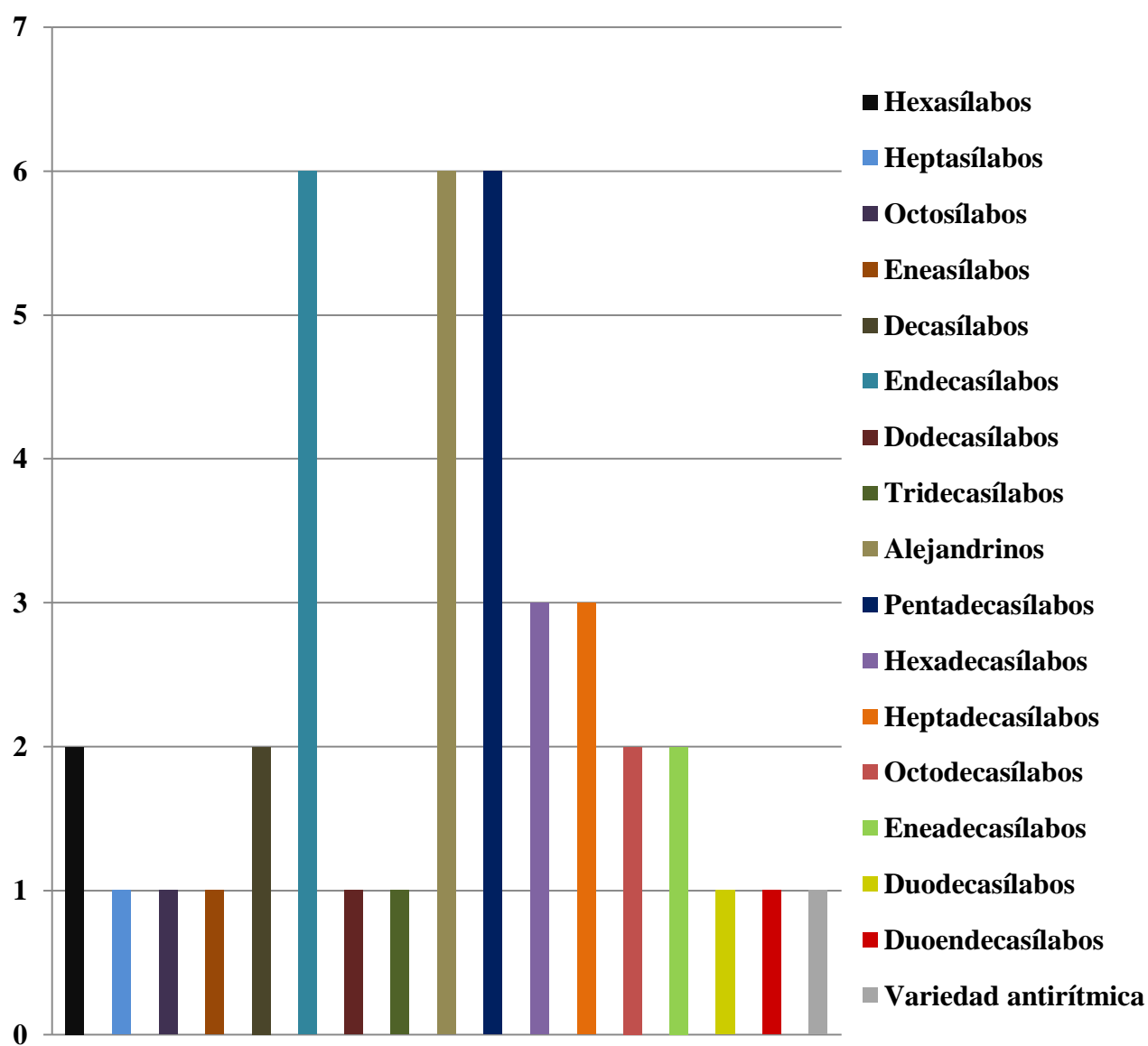
Huella entre el polvo



<i>Caída hacia la luz</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo de canción	3,6-1,4,8
2	Aleandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
3	Pentadecasílabo compuesto (11+4): endecasílabo heroico corto (a maiori) y tetrasílabo trocaico	2,4,6,10-1,3
4	Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo arcaico y heptasílabo yámbico	3,4,9-2,6
5	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico	2,6-1,3,7
6	Heptadecasílabo compuesto (8+9): octosílabo trocaico y eneasílabo yámbico	3,7-2,4,8
8	Decasílabo trocaico	2,4,6,9
9	Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo mixto y tetrasílabo	5,7-3
10	Eneadecasílabo compuesto (5+10+4): pentasílabo yámbico, decasílabo arcaico y tetrasílabo	2,4-1,3,9-3
11	Tridecasílabo compuesto (4+9): tetrasílabo y eneasílabo anfibráquico	3-5,8
12	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
13	Endecasílabo heroico puro (a maiori)	2,6,10
14	Hexadecasílabo atípico	1,5,8,11,13,16
15	Eneadecasílabo compuesto (5+9+5): pentasílabo adónico, eneasílabo yámbico y pentasílabo adónico	1,4-2,8-1,4
16	Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo heroico puro (a maiori) y heptasílabo yámbico	2,6,10-2,6
17	Octodecasílabo (9+9): eneasílabo de canción y eneasílabo libre	4,8-1,3,8
18	Endecasílabo compuesto (5+6): pentasílabo yámbico y hexasílabo trocaico	2,4-1,4,5
19,25	Hexasílabo	5
20	Pentadecasílabo atípico	2,4,7,10,14

21	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo dactílico y heptasílabo anapéstico	1,4,7-1,3,6
22,26	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo mixto	3,6-2,7
23	Heptasílabo yámbico	2,6
24	Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico corto (a maiori) y trisílabo	2,4,6,10-2
27	Octosílabo dactílico	1,4,7
28	Endecasílabo sáfico corto (a maiori)	4,6,10
29	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo mixto y octosílabo dactílico	2,6,7-1,4,7
30	Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico	2,5,8-4
31	Endecasílabo sáfico largo	4,6,8,10
32	Alejandrino mixto (4+10): tetrasílabo trocaico y decasílabo arcaico	1,3-1,4,9
33	Alejandrino yámbico	2,6-2,6
34	Decasílabo arcaico	1,3,5,9
35	Duodecasílabo compuesto (7+8+5): heptasílabo yámbico, octosílabo dactílico y pentasílabo yámbico	2,6-1,4,7-4
36	Heptadecasílabo compuesto (4+6+7): tetrasílabo trocaico, hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	1,3-2,5-2,4,6
37	Duoendecasílabo compuesto (10+11): decasílabo anapéstico y endecasílabo sáfico difuso	3,6,9-4,10
38	Endecasílabo vacío largo	6,8,10
39	Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico puro (a maiori) y trisílabo	2,6,10-2
40	Endecasílabo sáfico largo pleno (a minori)	2,4,8,10
VARIEDAD ANTIRRÍTMICA		
7	3,7,9,12	

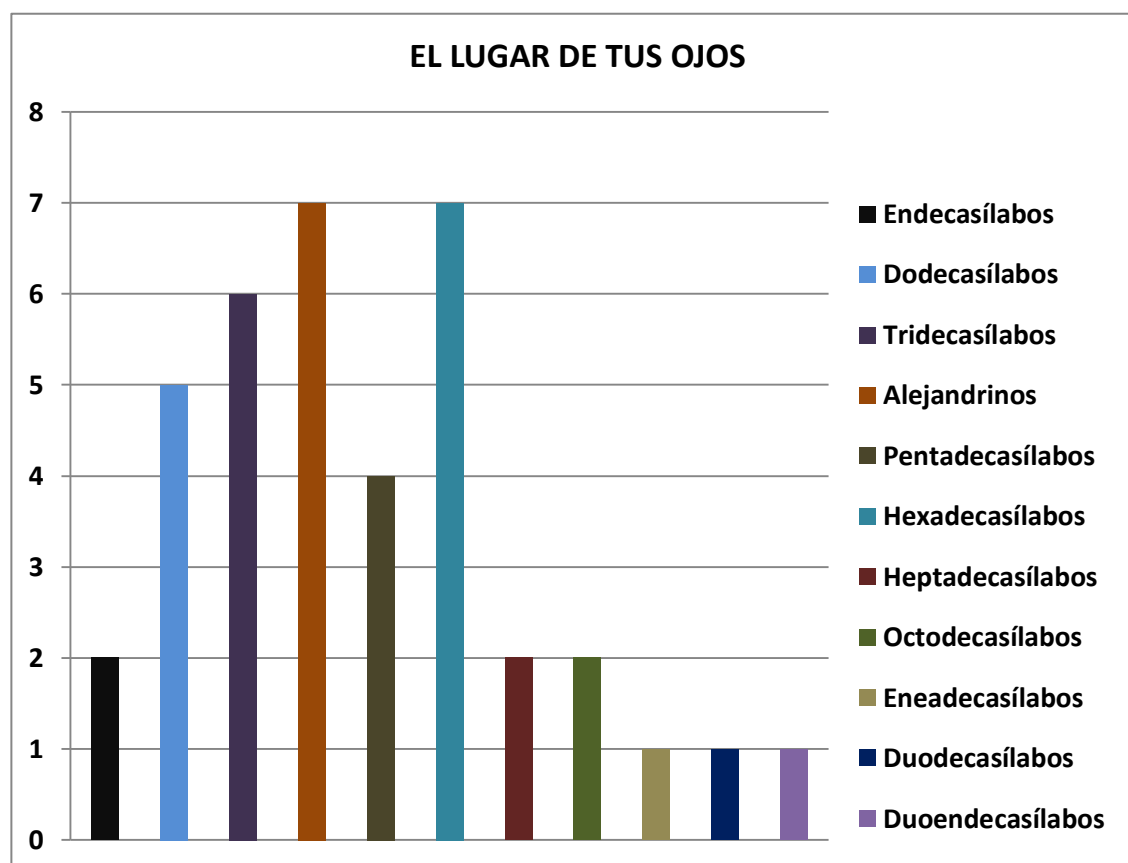
Caída hacia la luz



EL lugar de tus ojos

VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo de canción	3,6-1,4,8
2	Aleandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
3	Pentadecasílabo compuesto (11+4): endecasílabo heroico corto (a maiori) y tetrasílabo trocaico	2,4,6,10-1,3
4	Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo arcaico y heptasílabo yámbico	3,4,9-2,6
5	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico	2,6-1,3,7
6	Heptadecasílabo compuesto (8+9): octosílabo trocaico y eneasílabo yámbico	3,7-2,4,8
8	Decasílabo trocaico	2,4,6,9
9	Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo mixto y tetrasílabo	5,7-3
10	Eneadecasílabo compuesto (5+10+4): pentasílabo yámbico, decasílabo arcaico y tetrasílabo	2,4-1,3,9-3
11	Tridecasílabo compuesto (4+9): tetrasílabo y eneasílabo anfibráquico	3-5,8
12	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
13	Endecasílabo heroico puro (a maiori)	2,6,10
14	Hexadecasílabo atípico	1,5,8,11,13,16
15	Eneadecasílabo compuesto (5+9+5): pentasílabo adónico, eneasílabo yámbico y pentasílabo adónico	1,4-2,8-1,4
16	Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo heroico puro (a maiori) y heptasílabo yámbico	2,6,10-2,6
17	Octodecasílabo (9+9): eneasílabo de canción y eneasílabo libre	4,8-1,3,8
18	Endecasílabo compuesto (5+6): pentasílabo yámbico y hexasílabo trocaico	2,4-1,4,5
19,25	Hexasílabo	5
20	Pentadecasílabo atípico	2,4,7,10,14

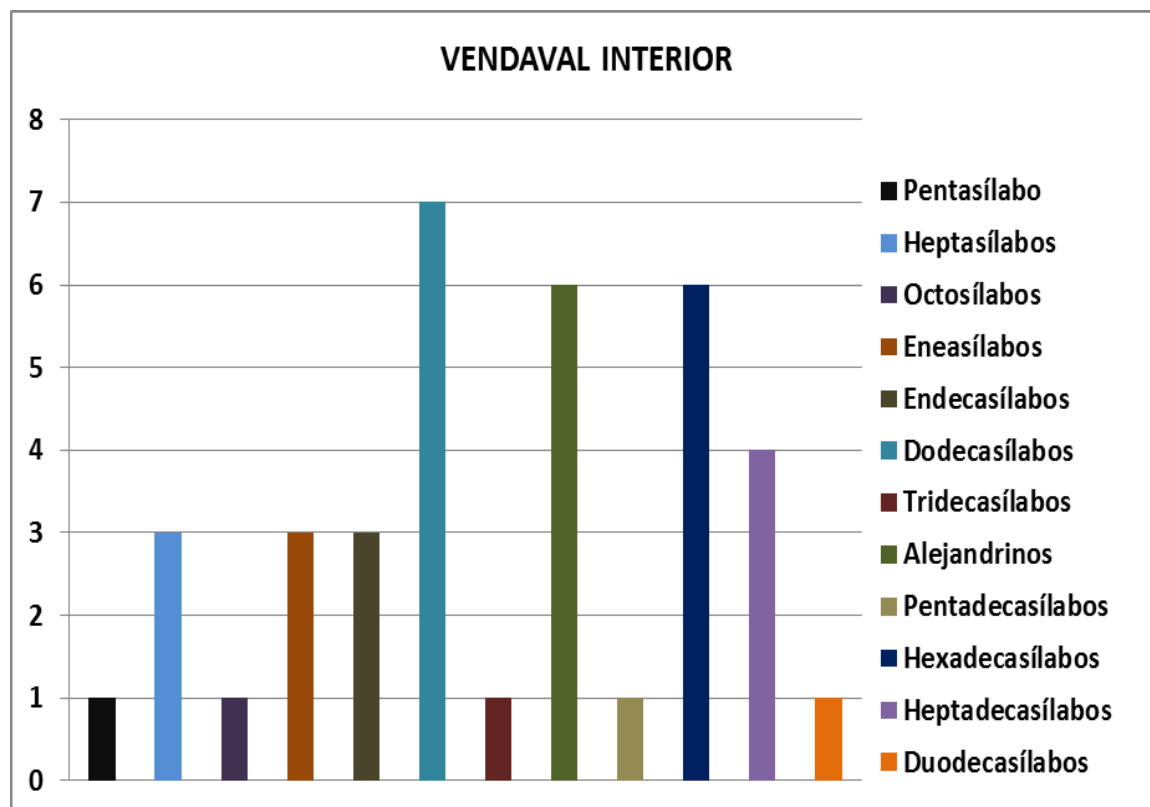
21	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo dactílico y heptasílabo anapéstico	1,4,7-1,3,6
22,26	Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo mixto	3,6-2,7
23	Heptasílabo yámbico	2,6
24	Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico corto (a maiori) y trisílabo	2,4,6,10-2
27	Octosílabo dactílico	1,4,7
28	Endecasílabo sáfico corto (a maiori)	4,6,10
29	Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo mixto y octosílabo dactílico	2,6,7-1,4,7
30	Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico	2,5,8-4
31	Endecasílabo sáfico largo	4,6,8,10
32	Alejandrino mixto (4+10): tetrasílabo trocaico y decasílabo arcaico	1,3-1,4,9
33	Alejandrino yámbico	2,6-2,6
34	Decasílabo arcaico	1,3,5,9
35	Duodecasílabo compuesto (7+8+5): heptasílabo yámbico, octosílabo dactílico y pentasílabo yámbico	2,6-1,4,7-4
36	Heptadecasílabo compuesto (4+6+7): tetrasílabo trocaico, hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	1,3-2,5-2,4,6
37	Duoendecasílabo compuesto (10+11): decasílabo anapéstico y endecasílabo sáfico difuso	3,6,9-4,10
38	Endecasílabo vacío largo	6,8,10
39	Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico puro (a maiori) y trisílabo	2,6,10-2
40	Endecasílabo sáfico largo pleno (a minori)	2,4,8,10
VARIEDAD ANTIRRÍTMICA		
7	3,7,9,12	



Vendaval interior

VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Duodemasílabo compuesto (9+8+3): eneasílabo yámbico, octosílabo trocaico y trisílabo	2, 6,8-1,3,7-2
2	Heptademasílabo compuesto (10+7): decasílabo simple y heptasílabo yámbico	2,4,7,9-2,6
3	Alejandrino mixto (8+6): octosílabo dactílico y hexasílabo trocaico	1,4,7-3,5
4	Heptasílabo yámbico	2,4,6
5	Alejandrino mixto (10+4): decasílabo simple y tetrasílabo	1,6,9-3
6	Pentasílabo adónico	1,4
7	Alejandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
8	Octosílabo mixto	2,4,7
9,14	Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo trocaico y hexasílabo anfibráquico	1,3,5-2,5
10	Hexademasílabo compuesto (9+7): eneasílabo yámbico y heptasílabo yámbico	2,4,8-2,6
11,33	Eneasílabo de canción	4,8

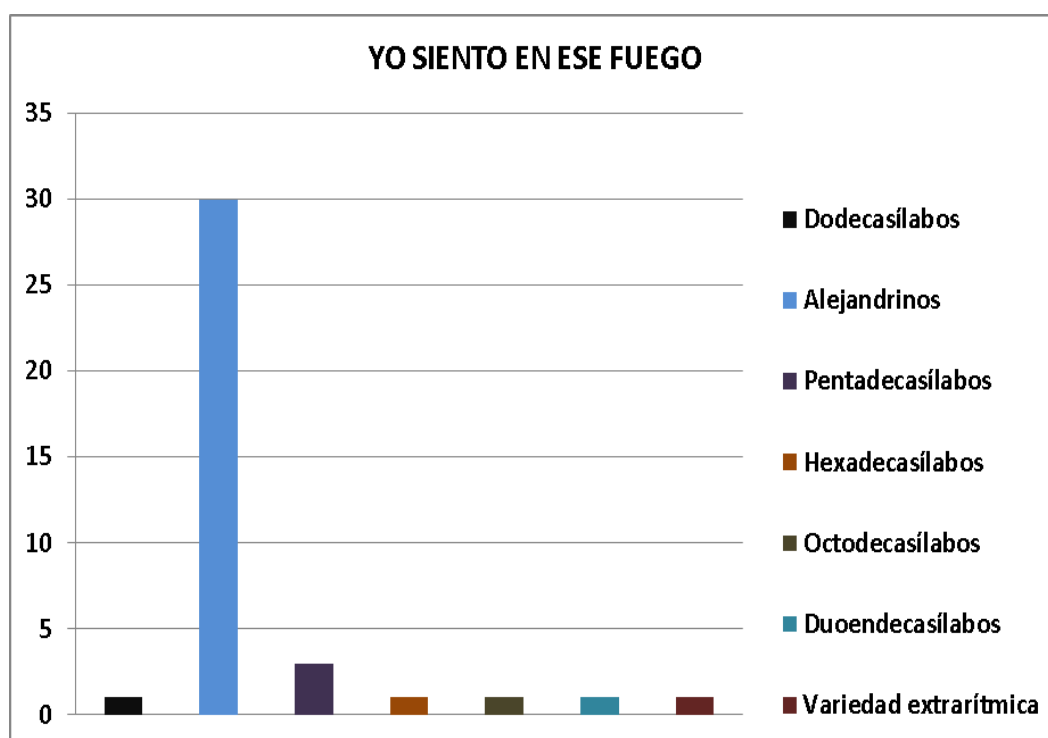
12	Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo yámbico	1,4-2,6
13	Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo anapéstico	1,4,8-1,3,6
15,17	Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico	2,5-3,5
16	Heptasílabo mixto	1,4,6
18	Endecasílabo sáfico pleno	1,4,6,8,10
19	Hexadecasílabo compuesto (10+6): decasílabo arcaico y hexasílabo	3,4,9-5
20	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	1,6-2,6
21	Pentadecasílabo compuesto (5+10): pentasílabo yámbico y decasílabo arcaico	2,4-1,3,5,9
22	Hexadecasílabo compuesto (5+7+4): pentasílabo yámbico, heptasílabo anapéstico y tetrasílabo	4-3,6-3
23	Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo dactílico compuesto y heptasílabo anapéstico	1,4,6,9-3,6
24	Eneasílabo yámbico	2,4,8
25	Heptadecasílabo compuesto (6+11): hexasílabo trocaico y endecasílabo extrarítmico	3,5-1,3,7,10
26	Hexadecasílabo compuesto (6+5+5): hexasílabo trocaico y pentasílabos adónicos	3,5-1,4-1,4
27	Endecasílabo sáfico corto (a maiori)	4,6,10
28	Endecasílabo compuesto (6+5): hexasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico	2,5-2,4
29	Alejandrino mixto (3+8+3): trisílabo, octosílabo dactílico y trisílabo	2-4,7-2
30	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo anfibráquico	3,6-5,8
31	Alejandrino anapéstico	3,6-1,3,6
32	Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo	2,5-5
34	Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo de canción y octosílabo mixto	1,4,8-2,4,7
35	Tridecasílabo compuesto (4+9): tetrasílabo y eneasílabo anfibráquico	3-2,5,8
36	Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo anapéstico y pentasílabo yámbico	1,3,6-2,4
37	Heptasílabo anapéstico	3,6



Yo siento en ese fuego

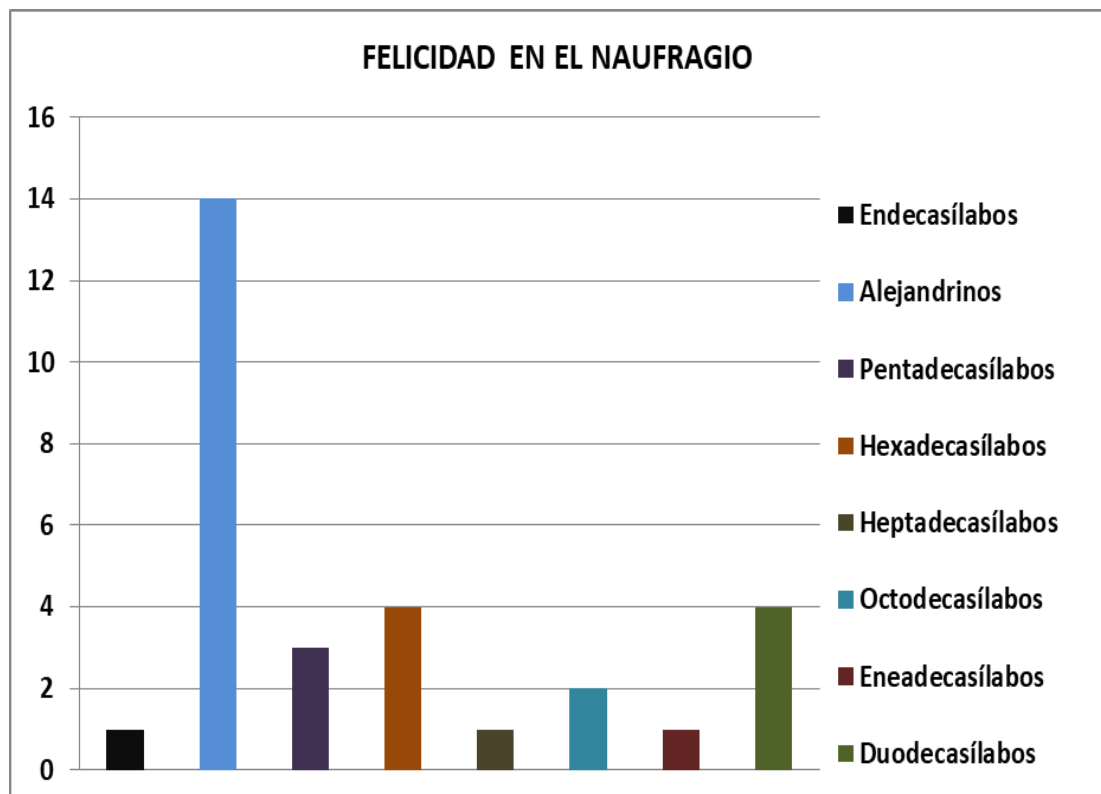
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1,15,21,24,25,37	Alejandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
10,11,17,26,27,30,34	Alejandrino anapéstico	3,6-3,6
5,19,38	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo mixto	1,3,6-1,4,6
7	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	1,4,6-3,6
4,13,14,20,22,28,32,33,35,36	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-3,6
12	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto	2,6-1,4,6
6,29	Alejandrino yámbico	2,4,6-2,6
3	Dodecasílabo ternario	3,6,7,11
23	Duoendecasílabo compuesto (14+7): alejandrino anapéstico y heptasílabo yámbico	3,6-1,3,6-2,6

9	Hexadecasílabo compuesto (11+5): endecasílabo sáfico corto (a maiori) y pentasílabo yámbico	4,6,10-4
31	Octodecasílabo compuesto (7+11): heptasílabo anapéstico y endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)	3,6-1,4,6,10
8	Pentadecasílabo compuesto (5+10): pentasílabo yámbico y decasílabo mixto	2,4-1,2,6,9
18	Pentadecasílabo compuesto (5+10): pentasílabo yámbico y decasílabo simple	2,4-2,5,9
16	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	1,3,5,7-1,3,6
VARIEDAD EXTRARÍTMICA		
2	1,4,2,6,10	

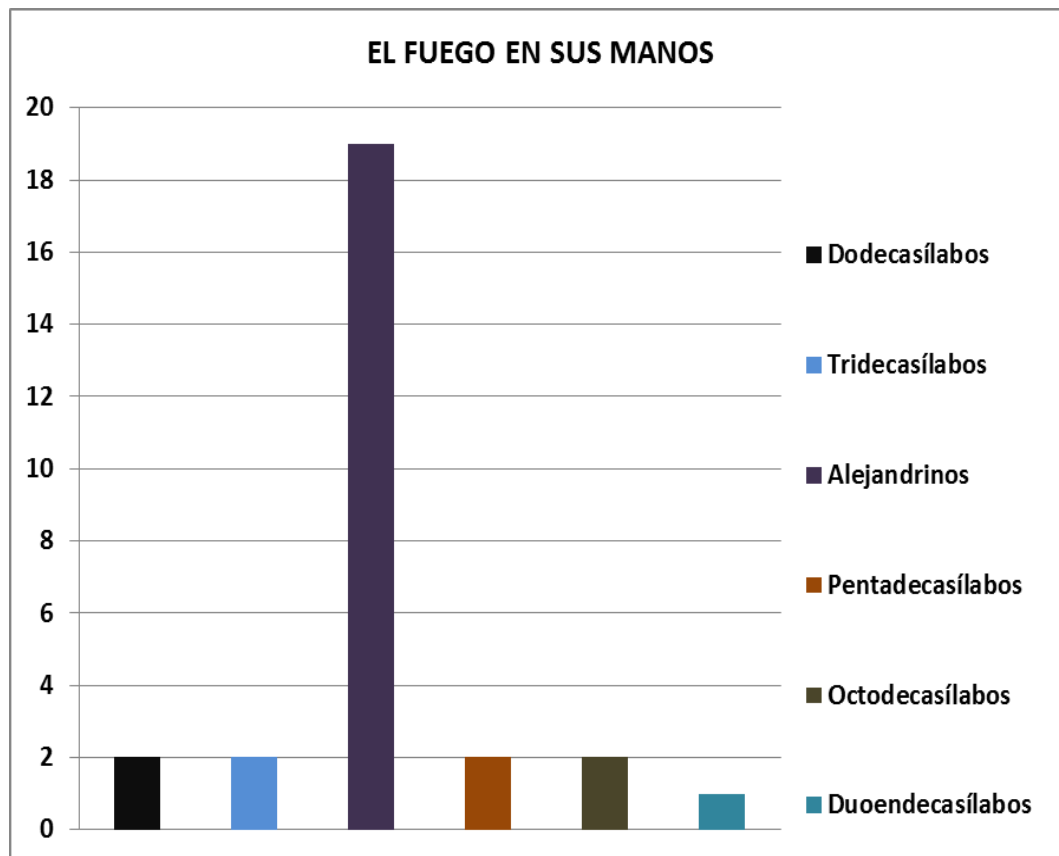


<i>Felicidad en el naufragio</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
15,17	Alejandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
8	Alejandrino anapéstico	3,6-3,6
7	Alejandrino mixto (10+4): decasílabo mixto y tetrasílabo	1,2,4,9-3
4	Alejandrino mixto (10+4): decasílabo simple y tetrasílabo	4,6,9-3
1,27	Alejandrino mixto (5+9): pentasílabo adónico y eneasílabo de canción	1,4-4,8
11	Alejandrino mixto (5+9): pentasílabo yámbico y eneasílabo yámbico	2,4-1,4,6,8
10	Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo anfibráquico y octosílabo mixto	2,5-3,4,7
18	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	1,3,6-2,6
25,30	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-3,6
19	Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto	2,6-1,6
5	Alejandrino yámbico	2,4,6,10,13
22	Duodecasílabo compuesto (11+9): endecasílabo heroico puro (a maiori) y eneasílabo anfibráquico	2,6,10-5,8
24	Duodecasílabo compuesto (5+8+7): pentasílabo adónico, octosílabo mixto y heptasílabo yámbico.	1,4-2,7-2,6
14	Duodecasílabo compuesto (7+5+8): heptasílabo mixto, pentasílabo yámbico y octosílabo mixto	3,4,6-4-2,5,7
20	Duodecasílabo compuesto (9+11): eneasílabo de gaita gallega y endecasílabo melódico puro (a maiori)	1,3,6,8-3,6,10
12	Endecasílabo compuesto (6+5): hexasílabo trocaico y pentasílabo yámbico	3,5-2,4

28	Eneadecasílabo compuesto (8+11): octosílabo trocaico y endecasílabo galaico antiguo	1,3,7-5,10
26	Heptadecasílabo compuesto (5+12): pentasílabo adónico y dodecasílabo trocaico	1,4-5,11
23	Hexadecasílabo compuesto (12+4): dodecasílabo ternario y tetrasílabo trocaico	1,3,5,7,11-1,3
29	Hexadecasílabo compuesto (4+7+5): tetrasílabo, heptasílabo anapéstico y pentasílabo yámbico	3-1,3,6-2,4
3	Hexadecasílabo compuesto (4+8+4): tetrasílabo trocaico, octosílabo mixto y tetrasílabo	1,3-2,4,7-3
13	Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo mixto y eneasílabo de canción	1,2,4,6-4,8
9	Octodecasílabo atípico	1,3,5,8,12,16,17
2	Octodecasílabo compuesto (7+4+7) heptasílabo anapéstico, tetrasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	3,6-1,3-3,6
16,21	Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	3,5,7-3,6
6	Pentadecasílabo mixto (11+4): endecasílabo dactílico puro y tetrasílabo	4,7,10-3



<i>El fuego en sus manos</i>		
VERSOS	VARIEDAD RÍTMICA	ACENTUACIÓN
1	Octodecasílabo compuesto (8+10): octosílabo mixto y decasílabo anapéstico	2,7-3,6,9
2,4,12,17,22,26	Aleandrino yámbico	Sílabas pares
3,15	Tridecasílabo anapéstico	3,6,9,12
7,9	Aleandrino anapéstico	3,6-3,6
5	Dodecasílabo de seguidilla	6,11 y otros ritmos
6	Pentadecasílabo yámbico	4,8,10,14
8,27	Aleandrino a la francesa	6,12 y otros ritmos
10,13,19,20	Aleandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	3,6-2,6
11	Pentadecasílabo compuesto (10+5): decasílabo mixto y pentasílabo yámbico	2,6,9-2,4
14,16,23,25	Aleandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	4,6-3,6
18	Dodecasílabo compuesto (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo yámbico	2,4-2,4,6
21	Aleandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto	2,6-1,6
24	Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo yámbico y aleandrino anapéstico	2,6-3,6-3,6
28	Octodecasílabo compuesto (6+9+3): hexasílabo trocaico, eneasílabo yámbico y trisílabo	1,5-2,4,8-2



Comentario general al libro *Vendaval interior*, de Antonio Fernández Spencer.

Publicado en 1941, en Santo Domingo, este poemario constituye una de las mejores obras que escribió Antonio. Evidentemente, Spencer es el más cosmopolita de los poetas que integran el grupo de *La Poesía Sorprendida*. Esto es así porque además de formarse fuera del país también alternaba periodos de estancia entre Santo Domingo y el extranjero, más específicamente Europa. Ganó varios premios internacionales, siendo los más importantes el Premio Adonais, en 1952, y el Premio Leopoldo Panero, en 1969. Además, durante su estancia en España participó como alumno en los cursos de

filosofía y estética que ofrecía el doctor José Ortega y Gasset. Quizá responda a la soltura de ese espíritu de la libertad el hecho de este poeta prefiriera los versos de largo aliento, versos que contienen todos más de diez sílabas métricas, pues estos permiten un vuelo más largo y una libertad más propicia para la relación cultor-imagen. Y hay que recordar que la crítica le reconoce a Spencer el dominio que muestra en la construcción de imágenes transparentes. Por otro lado, también es importante señalar que fue un escritor que trabajó una amplitud de géneros; poesía, ensayo, cuento, etc. Y vivió un período de inmersión profunda en la vida política de su país. Pero su poética es otra cosa, amerita una observación que subraye las características generales halladas en su obra.

“Camaleónico” sería la palabra adecuada para describir el estilo versátil que caracteriza la composición poética de Spencer. Su acervo poético se encuentra ilustrado de surrealismo y aspectos que evocan la naturaleza. Congruente a esto se encuentran recursos métricos exóticos, muy poco empleados por sus contiguos, los sorprendidos. “Vendaval interior”, poemario que recoge catorce poemas haciéndole honor a su verso predominante, el alejandrino, es un compendio de elementos inestables que armonizan y no armonizan a la vez, pues el autor deja explícita la impotencia de sentir, ante una mezcla o tempestad de sentimientos impregnos en su ser.

Con la poesía de Spencer se pierde la noción de la realidad, es en el surrealismo donde el autor halla el motor que le permite el nivel estético necesario para universalizar estos poemas y de este modo, siendo el agua el elemento más cambiante de la naturaleza, Spencer toma el mar como la fuente primaria de plectro que desea rastrear en toda su obra, sin dejar atrás los rasgos existencialistas y permitiéndose excluirse del enfoque sociológico del postumismo, donde se practicaba una intelección de la realidad externa. Sin embargo, la poesía de Spencer permite una intelección de la realidad

interna, una realidad pura, pero abstracta que radica su hermenéutica en un sentido empírico o más bien, en la capacidad innata del filosofar con nuestro interior.

Spencer realiza una especie de soliloquio jugando con elementos a los cuales atribuye formas y acciones que luego recaen en sí.

Mi mar dormido sueña los ojos de la lluvia

para mecirme entre su piel estremecida-

(*Mar por dentro*, versos 1 y 22).

Es especialmente *Mar por dentro* el poema introductorio de *Vendaval interior*. Un vendaval es definido como un viento fuerte y violento que proviene del mar. El sentido del título escogido por Spencer recae en el cosquilleo intenso de las brascas expresiones del mar, que es aclamado como la muerte por el mismo autor y por los demás autores que confluyen en su gremio. Así, en el tercer verso de *Agua sobre el fuego*, el autor afirma una relación causal entre el mar y la luna a lo que le atribuye la fricción del viento:

Por el herido viento te volviste de luna.

Otra acotación importante sobre el mar referente a la poética de Spencer es la interesante personificación que hace del mismo, siendo los primeros once versos de *Mar por dentro* dedicados a definir al mar como una entidad con dotes de un ser vivo, mientras que los once versos siguientes, el mar es tomado como una entidad abstracta que reside en la humedad de la situación más ínfima que pueda aparecer

Va para vuelo de perfumes

naufrega en pañuelos y límites

(*Mar por dentro*, versos 16 y 20)

. Pero el mar no es el único elemento que toma diversas formas, en el repertorio de Spencer se encuentran otros elementos que transmiten la sensación teatral por su papel en el poema:

Bailando en los labios de estrellas ebrias

(*Anillo dormido*, verso 16).

Vuelen tus labios como grandes espejos

(*Agua sobre el fuego*, verso 26).

En estos poemas no existe un patrón semántico, más bien, el autor juega con la hermenéutica ofreciendo la multiplicidad textual.

La creación de imágenes se reduce a formas fluctuantes para una comprensión inmediata, lo que deja al lector absorto en la secuencia de elementos que vagan en planos disjuntos a su entorno. No obstante, aquellos elementos que se pueden encontrar en un poema, se ven repetido en otros con un rol distinto que deja implícita su procedencia. Trascender la naturaleza, siendo esta misma conflictiva en actos involuntarios del ser humano. En este sentido, se debe destacar que la poesía de Spencer reúne a los elementos naturaleza en un baile teatral donde pueden tomar distintos roles. Muestra de esto es la variante que da Spencer al titularse como una gota de agua, hallándose esto en tres versos de tres poemas distintos y mostrando diversas significaciones.

No soy un río, sólo una gota de agua sobre el fuego

(*Agua sobre el fuego*, verso 28).

Soy una gota de agua infinita en la eternidad

(*Caída hacia la luz*, verso 32).

Una gota de astros entre hojas de sombras

(*Vendaval interior*, verso 9).

Lo tengo en la voz de una copa que abandonó sus cristales

(*Anillo dormido*, verso 15).

Esta forma de componer desalojando a un elemento de su materia prima, es característica en otro *sorprendido*, Franklin Mieses Burgos:

Por los ojos sin párpados del llanto

(*Canción de la voz florecida*, verso 4).

Spencer aseguró que el grupo de *los sorprendidos* es portador de un “nativismo” o “nacionalismo” que lo identifica con la poesía de Incháustegui Cabral (Gutiérrez, 1995). Esto explica su apesadumbrada forma de escribir a pesar de la simbología silenciosa y escurridiza que le caracteriza.

Una observación no menos importante de la poética de Spencer, es el hecho de incluir en mayor parte de sus poemas el nombre del mismo, de forma que se pueda contextualizar más fácilmente con los otros versos y se destaque su semema. Ejemplo de esto se puede hallar en varios de los poemas que aúnan *Vendaval interior*, los mismos pueden ubicarse al inicio del poema, al centro, o al final. Ejemplos se pueden ver en los siguientes versos:

Mi mar está en los paralelos de un anillo dormido en el futuro

(*Anillo dormido*, verso 23).

Soy una torre de ceniza que crece

(*Torre de ceniza*, verso 1).

Que buscan bellas huellas entre el polvo

(*Huellas entre el polvo*, verso 6).

Tan breve es el alma en las manos de los muertos

(*Tan breve es el alba*, verso 38).

Este estilo se puede encontrar en otros *sorprendidos* como Mariano Lebrón Savión:

Soledad zafiro, alma en desvelo

(*Soledad zafiro*, verso 3).

Aparte de poemas completos en forma de soliloquios como *Torre de ceniza*, se pueden encontrar poemas narrativos donde el autor realiza una mezcla perfecta entre la poesía y la cuentística. Por esto, en *Tan breve es el alba* se connota una expresión narrativa propia de una historia corriente. Spencer empieza a contar las acciones de un naufrago que muere y es cortejado por los peces. Esta quizás fue una crítica a Bertolt Brecht, específicamente a su cuento *Si los tiburones fueran hombres*²⁷, ya que el verso 26 de *Tan breve es el alba* expresa:

Los peces son poco filósofos, poco pensadores.

(*Tan breve es el alba*, verso 26).

Pero Brecht quiere acallar esta opinión basado en cómo los humanos funcionarían productivamente siendo peses en el talante sumiso y facultativo que les caracteriza.

Nadan relojes amargos por el llanto

(*Sirena varada en mi recuerdo*, verso 3).

²⁷Se hace referencia al cuento de Bertolt Brecht que aparece en su libro *Historias de almanaque*, publicado en Madrid, Alianza, 1979: 133.

Hace tiempo que suenan mis campanas ahumadas

por la fuente de un reloj de sangre

(Gota de muerte, versos 28 y 29).

Se apaga en tus ojos el destino de los relojes

(El lugar de tus ojos, verso 21).

Cuando poliédricos relojes lloran entre los niños

(Vendaval interior, verso 13).

Spencer en estos versos hace hincapié en el reloj como un presagio de la muerte y le atribuye la sentencia del fin de la vida. El tiempo es visto como un antagonista en un momento caótico del autor, y así refiere al tiempo como principal detonante de los malestares y el augurio que predica la muerte.

Para Spencer, a la par con otros de su gremio, la rosa simboliza el corazón mismo, la intensidad de amar y el sosiego de sentirse amado.

Sangrabas en tu corazón de tibia rosa

(Agua sobre el fuego, verso 9).

Mariano Lebrón Saviñón crea una similitud entre ésta y un órgano tan delicado como el corazón:

El corazón es ya como una rosa

(Soneto, verso 5).

Aida Cartagena Portalatín, por su lado, observa el dinamismo propio del amor en la rosa:

El amor mueve la rosa del corazón

(*El viento en el amor*, verso 1).

En naturaleza, fue un poeta sensible, inundado de un romanticismo que permeó, en mayor o menor medida, sus poemas.

En esta poesía también es interesante encontrar versos eróticos en relación a la soledad que profesaba guardar Spencer:

Eres la angustia de estar solo
mi lengua hoy no vierte tus mariposas
(*Agua sobre el fuego*, versos 12 y 13).

El autor parece aclamar una compañía que se ausenta y agrava el malestar que le invade. De esta forma, en *Yo siento en ese fuego*, desborda su voluntad de verse acompañado:

Yo siento en ese fuego murmurar a los astros
cuando de vaso en vaso el crepúsculo llega
de esa boca a otra boca donde surge aquel beso
que no sabe siquiera de qué cielo ha bajado
igual que el mar que nunca regresa de nosotros
al pensar que te miro donde ya estás ausente
(*Yo siento en ese fuego*, versos 14 al 19).

Curiosamente, ambos poemas colocan al fuego como el ardor de lo libidinoso y el deseo intrínseco de aunarse sexualmente a alguien.

Los ritmos en la poesía de Spencer suelen ser ritmos desequilibrados, característica propia del versolibrismo. En este caso, es predominante el hexasílabo, verso de arte menor que se encuentra en mayor medida entre los pentadecasílabos y en una segunda instancia acompañando al alejandrino, que es el verso que también incide en mayor medida en todo el poemario, haciendo presencia setenta veces. Además, casi homologando las repeticiones en el empleo de este ritmo se encuentra el pentadecasílabo; es decir, un verso que prescinde de fluidez y serenidad, ajustado a la perfección a la descripción de paisajes (Domínguez Caparrós, 2004).

Spencer tiene la peculiaridad de ser un poeta que al emplear un ritmo, lo prolonga en varios versos y luego suele tomar otro de cabecera. Esto explica la comodidad del poeta al dominar el acento de intensidad. El acento de intensidad produce, según Navarro Tomás (2004), una impresión de fortaleza, que parece ser uno de los caracteres de la lengua castellana, donde este acento tiene un relativo volumen y relieve de tal forma que pueda el poeta acomodarse a él durante varios versos seguidos. También son notorios los encabalgamientos abruptos que realiza Spencer, viéndose versos divididos sin razón aparente. No menos notoria resulta la constante enumeración de elementos y la superposición de versos, como sucede en el verso número 3 del poema *El lugar de tus ojos*:

No se sube a lo nulo de otro lugar no hay noche.

(*El lugar de tus ojos*, verso 3).

Nótese que el autor adjunta una parte que queda incongruente para el verso en cuestión. Otros tipos de acento como el acento antiestrófico, el cual está situado en posición inmediata al último acento rítmico del verso, hacen acto de presencia en el

compendio poético para, de esta manera, producir un efecto especialmente áspero y cacofónico, al oscurecer la percepción del último acento del verso. Esto no obsta para que, en alguna ocasión y conscientemente, el poeta pueda utilizar el efecto con una intensidad estilística determinada dentro de un contexto, por ejemplo cuando dice:

Do-**ra**-daes-mi-**sán**-gre/yel-a-**zul**-**duer**-meen-mis-**ve**-nas

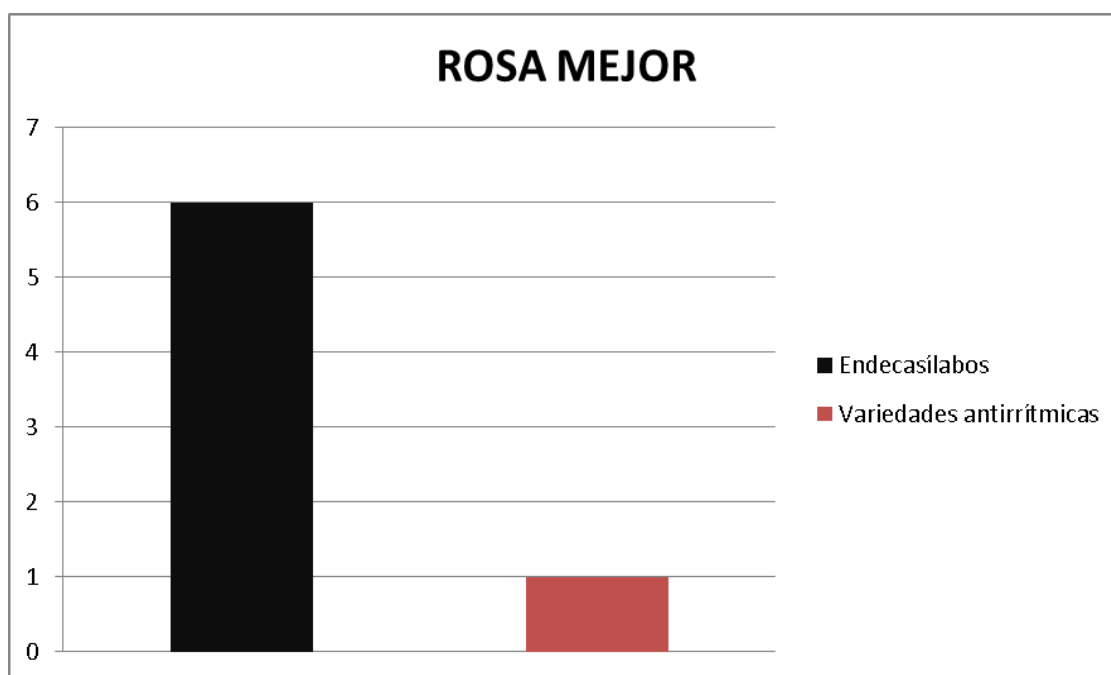
(*Felicidad en el naufragio*, verso 10).

El acento en la palabra “azul” es antiestrófico, ya que va inmediatamente antes de la última sílaba acentuada del verso.

Algunos fenómenos métricos como la “compensación”, hacen que los versos de Spencer adquieran una connotación especial. Sin embargo, la competencia métrica que se puede sustraer de estos versos, permite tener una noción de las convicciones del poeta. Quizás, y esto es muy poco probable, los márgenes de error puedan explicarse por la desacentuación rítmica, al privar de su acento gramatical a una palabra por exigencias rítmicas.

IV.5 Mariano Lebrón Saviñón. Análisis de sus poemas.

ROSA MEJOR		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS ENDECASÍLABOS A MAIORI	ACENTUACIÓN
1,2	Melódico puro	3,6,10
3,4	Sáfico corto	4,6,10
5	Sáfico inverso	1,6,7,10
ENDECASÍLABOS A MINORI		
7	Sáfico puro pleno	1,4,8,10
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
6		1,3,6,7,10



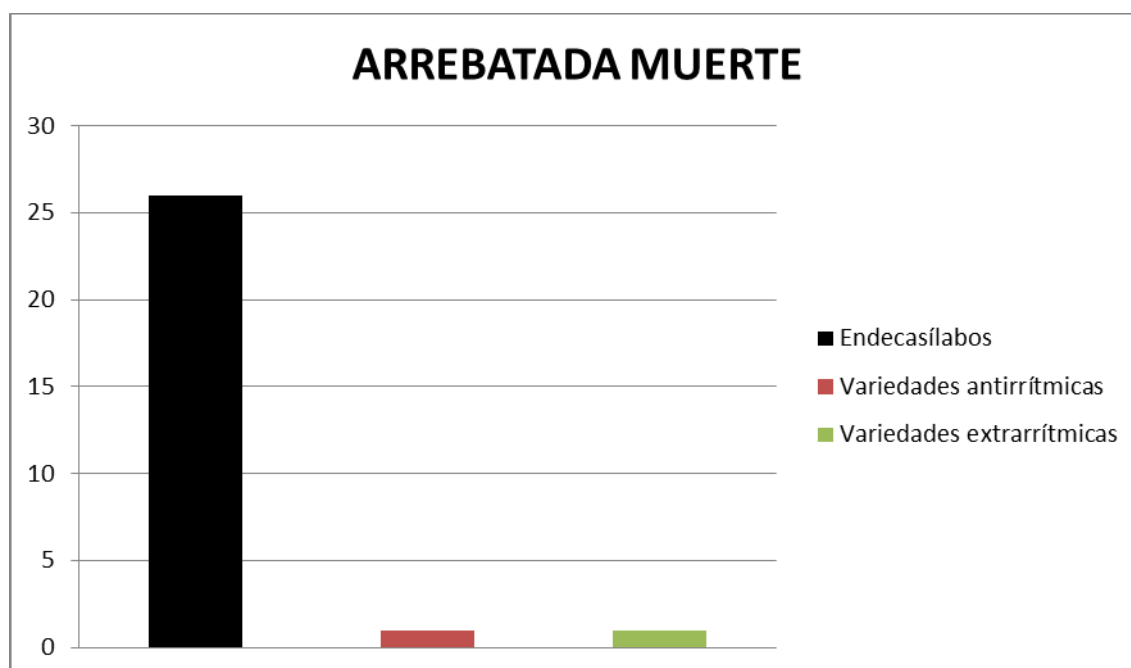
Rosa mejor consta de siete versos. Predominan los tipos melódicos puros y sáficos cortos. Estas clasificaciones se identifican por una secuencia ininterrumpida en el primer cuarteto que compone el poema. La variedad de versos sáficos indican el ritmo descendente del poema, pues es donde reside la mayor cantidad de sinalefas. Los versos sáficos se caracterizan por tener ritmos casi contiguos. El uso de dos acentos seguidos, como se ve en el sáfico inverso, puede resultar cacofónico. Pero es un recurso de énfasis con que el significado de una palabra puede quedar remarcado dentro del verso.

Para el filólogo español Antonio Quilis Morales (2007), el verso más complejo y rico es el endecasílabo, pues siendo el verso silábicamente más largo, no se rompe en unidades menores de funcionamiento autónomo, y, como dice Luzán en su poética, “sabido el artificio del endecasílabo, fácilmente se entenderá el de todas las demás especies de versos vulgares”²⁸.

²⁸Ver *La poética* [1737 y 1789], ed. de Russell P. Sebold, 2008. Madrid, Cátedra.

ARREBATADA MUERTE

VERSOS	VARIEDADES RITMICAS	ACENTUACION
ENDECASÍLABOS A MAIORI		
1,12	Sáfico a la francesa	1,4,6,10
2	Melódico pleno	1,3,6,8,10
3,5,8,13,20,21,26,27	Melódico puro	3,6,10
4,18,19	Sáfico corto	4,6,10
7,9,10,17,23,28	Heroico puro	2,6,10
14,25	Melódico largo	3,6,8,10
16	Heroico corto	2,4,6,10
22,24	Melódico corto	1,3,6,10
ENDECASÍLABOS A MINORI		
15	Sáfico pleno	1,4,6,8,10
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
6	1,3,6,7,10	
VARIEDADES EXTRARÍTMICAS		
11	1,2,6,10	



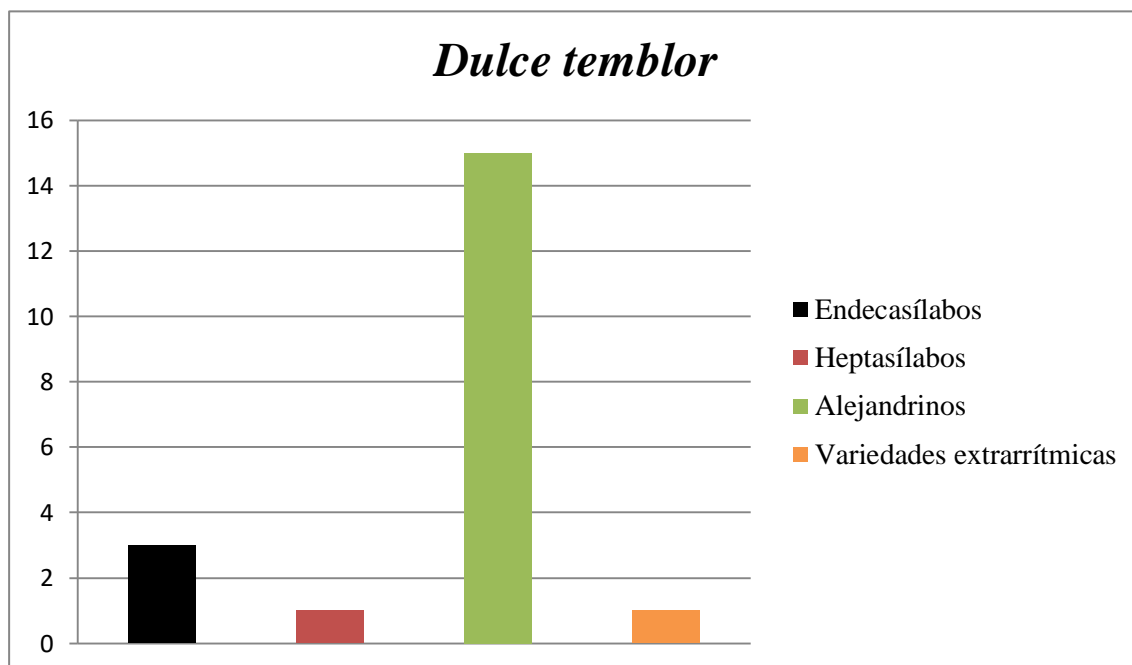
Arrebatada muerte consta de veintiocho versos. Exceptuando las variedades antirrítmicas y extrarrítmicas se puede observar que todos los versos son endecasílabos, y en su mayoría, melódicos y heroicos puros. Los versos melódicos puros denotan una sucesión de sonidos que es percibida como una sola entidad. Se desenvuelven linealmente teniendo significado propio dentro y fuera del poema. Ya que son versos independientes, su idea es cabal, y no dan paso a posibles encabalgamientos. Estos versos predominan en la poesía lírica y por esto, se caracterizan de ritmo suave y armonioso, generalmente con rima consonante.

Los versos heroicos puros gozan de equilibrio y seriedad. Guardan estrecha relación con las teorizaciones que se puedan realizar sobre el poema ya que casi siempre son objetivos y resaltan la intención comunicativa del autor, a diferencia de los versos melódicos que se enfocan en la esteticidad acompañados siempre de figuras retóricas. Y siendo estos predominantes, encasillan al poema a una connotación puramente estética seguida de los matices sobrios de los versos heroicos que evidencian con más claridad lo que el autor desea transmitir. Estos dos tipos de versos pueden congeniar armoniosamente por la correspondencia de los ritmos pares en la división yámbica.

Dulce temblor está conformado por veinte versos, en su mayoría alejandrinos, veces de escansión dudosa. La combinación de heptasílabos es la más predominante y están presentes en tres formas: yámbicas, anapésticas y mixtas, en el caso de los heptasílabos. Todas las combinaciones pueden verse repetidas por la variedad que adquieren en la acentuación.

Dulce temblor

VERSOS	VARIEDADES RITMICAS	ACENTUACION
1,2	Endecasílabo melódico corto (A maiori)	1,3,6,10
3	Heptasílabo anapéstico	1,3,6
9	Endecasílabo sáfico largo (A minori)	4,6,8,10
4	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	3,4,6-2,6
5	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos anapésticos	3,6-2,3,6
6	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	1,6-2,6
7,20	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,6-2,6
10	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos anapésticos	3,6-3,7
11	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	3,6-1,4,6
12	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,4,6-2,6
13	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,4,6-2,5,6
14	Alejandrino compuesto (9+5): Eneasílabo lloverdaico y pentasílabo yámbico	2,6,8-4
15	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	1,4,6-4,6
16	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	1,4,6-3,6
17	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	4,6-2,4,6
18	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos mixtos	1,4,6-1,6
19	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	1,6-2,6
VARIEDADES EXTRARÍTMICAS		
8	1,3,5,6,10	

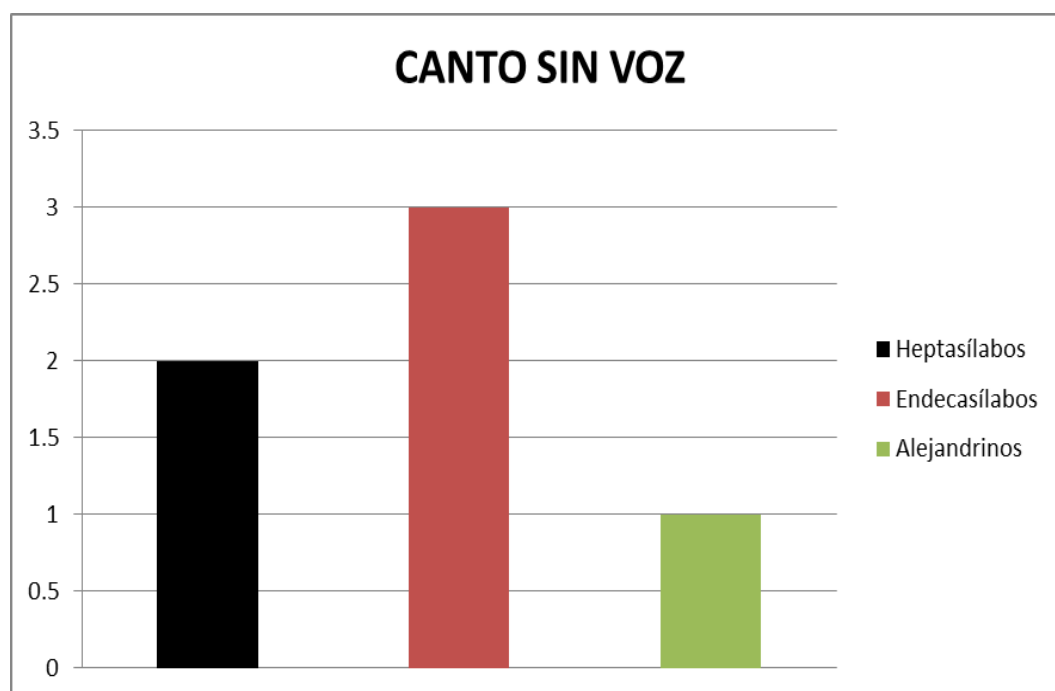


La preeminencia de los versos alejandrinos se explica porque este tipo de verso es característico de flexibilidad y soltura. Además, es más adecuado a las descripciones que a la expresión lírica (Domínguez Caparrós, 2005: 30). La composición (7+7) es la más abundante en este poema. Sin embargo, el poema manifiesta heterostiquio; es decir, se encuentran hemistiquios de un verso en proporción desigual y que además, no guardan ritmo par o impar en relación al número de sílabas. El poema podría clasificarse de alejandrino polirrítmico puesto que combina versos alejandrinos en una serie en la que todos los versos no se ajustan a un único modelo de alejandrino. En el uso que los poetas hacen del alejandrino lo más frecuente es que los versos no se ajusten a un esquema rígido de acentuación interior en cada hemistiquio, como se ve en este poema.

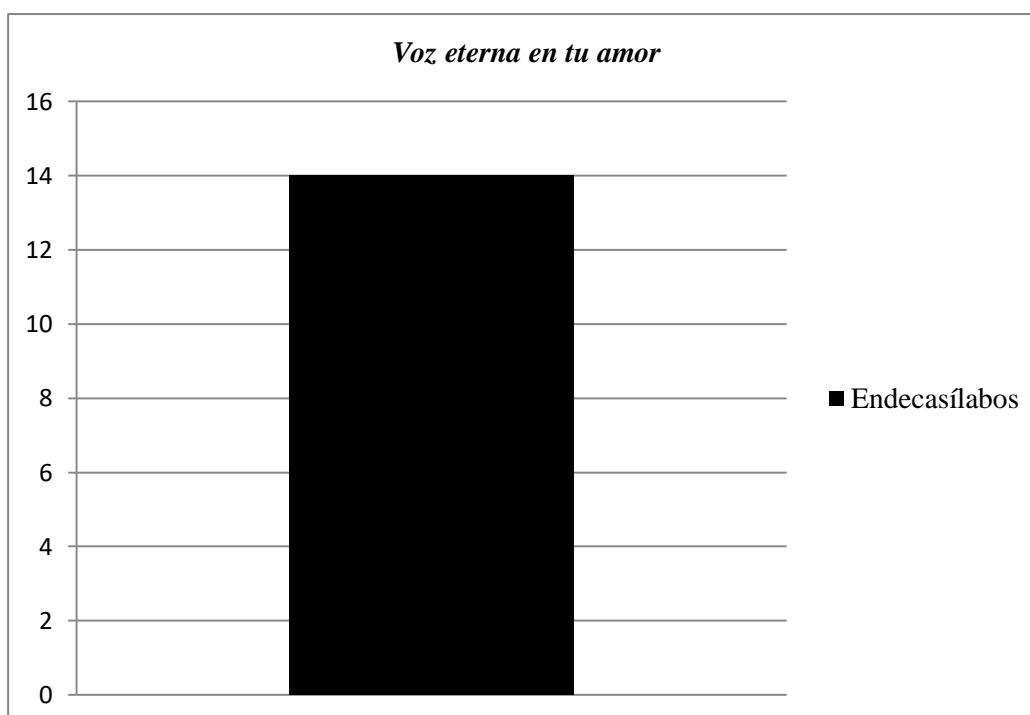
El alejandrino anapéstico, uno de los más predominantes, se acentúa siempre en las sílabas tercera y sexta de los hemistiquios heptasílabos. Tiene este verso un carácter lento, musical y suave. Si se analiza su ritmo partiendo de la primera sílaba acentuada de cada hemistiquio, es decir, de la tercera; Y se tiene en cuenta que entre esta sílaba y la siguiente acentuada (la sexta), hay dos sílabas sin acento, se forma una cláusula dactílica. Por eso también se ha clasificado de dactílico el ritmo de este verso (Domínguez Caparrós, 2005: 30).

Canto sin voz

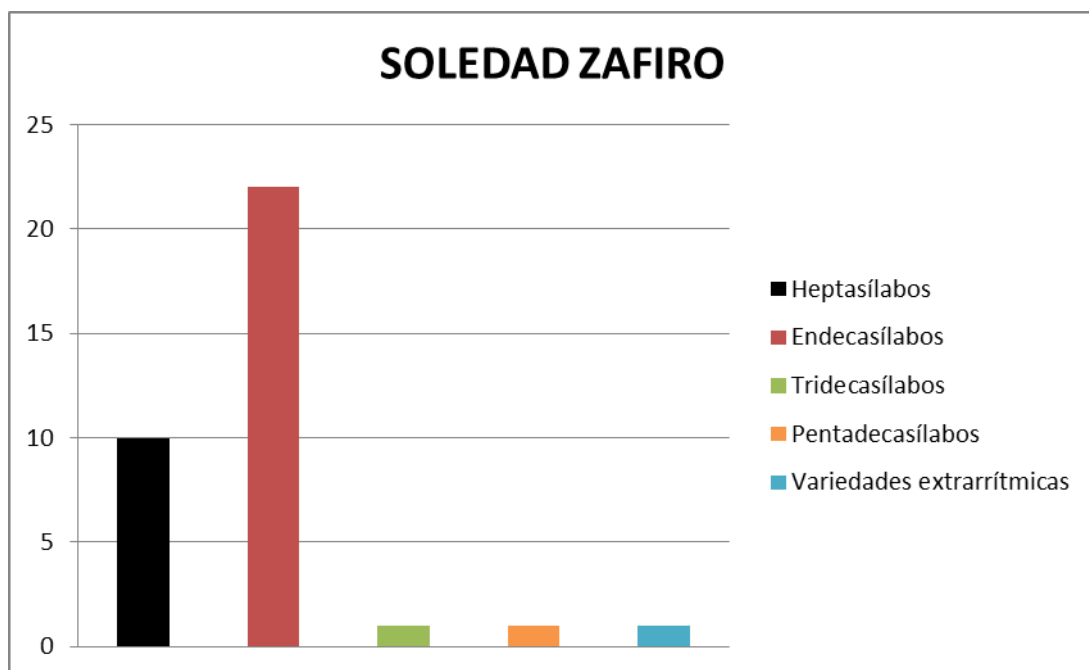
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
1	Endecasílabo melódico puro (A maiori)	3,6,10
2	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	4,6-6
3	Heptasílabo anapéstico	2,6,3
4	Endecasílabo melódico largo (A maiori)	3,6,8,10
5	Endecasílabo heroico puro (A maiori)	2,6,10
6	Heptasílabo yámbico	2,4,6



<i>Voz eterna en tu amor</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
	ENDECASÍLABOS A MAIORI	
3,7,11,12,13	Melódico puro	3,6,10
4,8,10,14	Sáfico corto	4,6,10
	ENDECASÍLABOS A MINORI	
1,2,5	Sáfico largo pleno	2,4,8,10
6,9	Sáfico puro	4,8,10



<i>Soledad zafiro</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
1	Tridecasílabo anapéstico	2,6,9,12
2,12,19	Heptasílabo mixto	1,4,6
3,4,6,8,11,16,21,26,27,28	Endecasílabo melódico puro (A maiori)	3,6,10
5,7,10,38	Endecasílabo sáfico corto (A maiori)	4,6,10
9,24	Heptasílabo yámbico	2,4,6
13	Endecasílabo heroico corto (A maiori)	2,4,6,10
14	Heptasílabo anapéstico	1,3,6
17,22,29,37	Heptasílabo anapéstico	3,6
15,23	Endecasílabo sáfico a la francesa (A maiori)	1,4,6,10
18	Pentadecasílabo compuesto (7+8):Heptasílabo yámbico y octosílabo mixto	2,6-3,5,7
20	Endecasílabo sáfico puro pleno (A minori)	1 ,4,8,10
25	Endecasílabo melódico largo (A maiori)	3,6,8,10
30	Endecasílabo sáfico largo	4,6,8,10
35	Endecasílabo heroico puro (A maiori)	2,6,10
36	Endecasílabo sáfico pleno (A minori)	1,4,6,8,10
VARIEDADES EXTRARÍTMICAS		
34		1,2,6,10



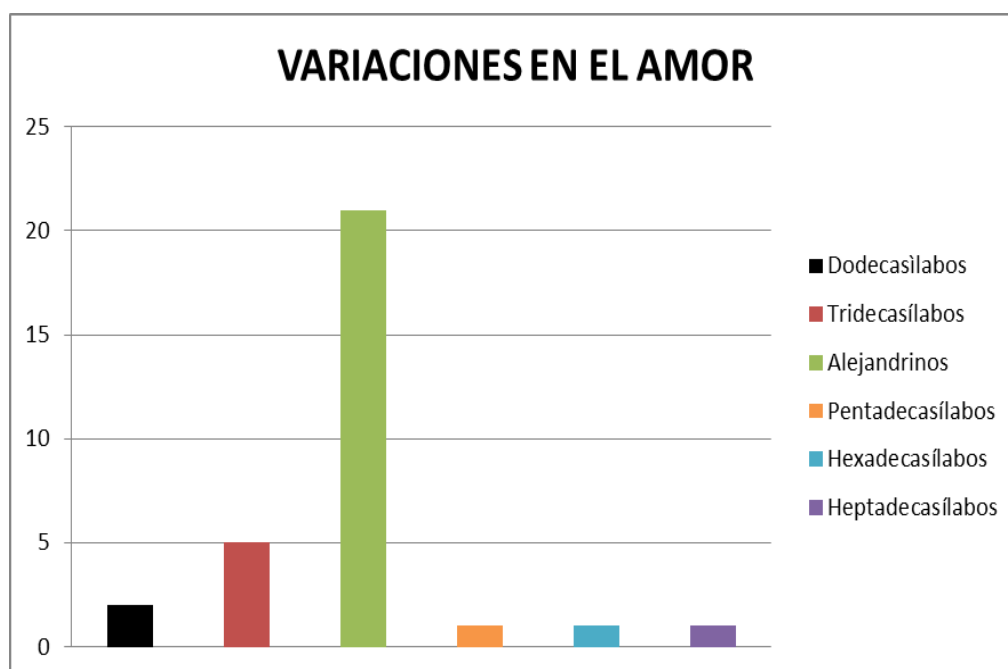
Soledad zafiro de treinta y nueve versos, es propio de un porcentaje alto en endecasílabos. Los endecasílabos están considerados como uno de los versos de mayor distinción en la literatura castellana. “Si está acentuado en todas las sílabas pares, produce un efecto de mayor gravedad” (Domínguez Caparrós, 2004: 135). Otra variedad a destacar son los heptasílabos. El poema los acoge en su forma más frecuente: Polirrítmico, ya que se identifican heptasílabos de ritmo anapéstico, yámbico y mixto en el mismo poema.

El heptasílabo es un verso muy empleado en el género de las anacreónticas. Se tiene también por verso apropiado para composiciones destinadas al canto, y en ese caso se aconseja la acentuación en las sílabas cuarta y sexta (Domínguez Caparrós, 2004: 30).

<i>Variaciones en el amor</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
1	Aleandrino compuesto (7+7): Heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	2,3,6-2,6
2	Dodecasílabo ternario	1,3,6,7,11
3	Aleandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,4-4,6
4	Tridecasílabo anapéstico	2,6,9,12
5	Dodecasílabo de seguidilla	2,6,10,11
6	Hexadecasílabo compuesto (9+7): Eneasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	1,5,8-4,6
7	Aleandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto	2,4,6-1,4,6

8	Endecasílabo melódico puro (A maorí)	3,6,10
9	Alejandrino compuesto (10+4): Decasílabo trocaico y tetrasílabo	2,4,6,9-3
9,12	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,4,6-2,6
10	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	4,6-3,6
11	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,6-2,6
13	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,6-1,3,6
14	Tridecasílabo compuesto (7+6):	4,6-2,5
	Heptasílabo yámbico y hexasílabo anfibráquico	
15	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	2,4,6-3,5
16	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,5,6-4,5,6
17	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	4,6-4,6
18	Pentadecasílabo polirrítmico	3,6,10,14
19	Tridecasílabo compuesto (6+7) Hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	2,3,5-4,6
20	Heptadecasílabo compuesto (9+7) Eneasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	2,5,8-2,6
21	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-3,6
22	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,6-3,6
23	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	3,6-2,6
24	Tridecasílabo ternario	1,3,5,8,12
26	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,4,6-2,6
27	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-3,6

28	Aleandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	4,6-2,6
29	Aleandrino compuesto (9+5): Eneasílabo yámbico y pentasílabo adónico	2,4,6-1,4
30	Tridecasílabo anapéstico	2,4,6,9,12
31	Aleandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto	4,6-1,6
32	Aleandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	1,4,6-1,3,6
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
25	3,6,9,12	



Variaciones en el amor posee una cantidad mayor en versos alejandrinos compuestos ligados a heptasílabos yámbicos. Los alejandrinos yámbicos llevan acento en las sílabas pares. El alejandrino con acentuación en las sílabas pares de cada

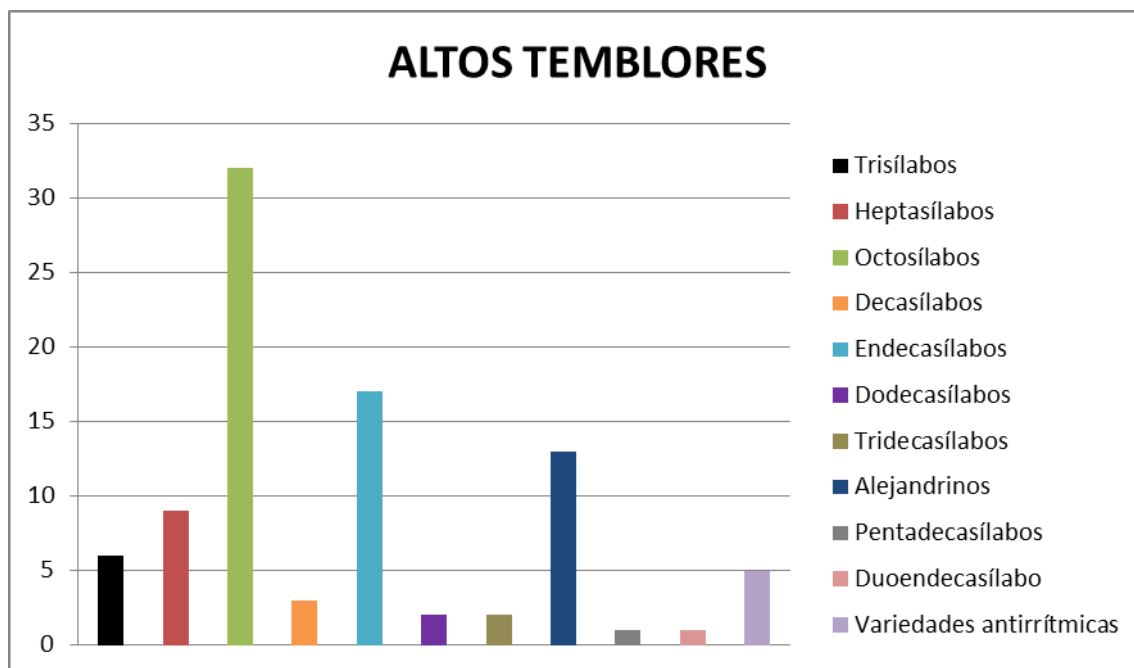
hemistiquio empieza a utilizarse de forma sistemática en toda una composición con el Romanticismo (Domínguez Caparrós, 1988: 34).

En la diversidad de versos alejandrinos resaltan los heptasílabos yámbicos y según Vicente Salvá este es el tipo de heptasílabo más fluido, lo que adapta su uso a composiciones verso librescas como esta.

<i>Altos temblores</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
1	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,4,6-2,6
2,35	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	3,6-2,6
3,87	Heptasílabo yámbico	2,6
4	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto	2,6-1,4,6
5,26	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	2,3,6-2,6
6	Pentadecasílabo mixto	3,4,7,11,14
7	Octosílabo trocaico o italiano	3,7
8,19,40,56,58	Endecasílabo melódico puro (A maiori)	3,6,10
9,51	Endecasílabo sáfico corto (A maiori)	4,6,10
10,44	Endecasílabo heroico corto (A maiori)	2,4,6,10
11	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	1,4,6-2,5,6
12	Heptasílabo yámbico	2,4,6
13	Decasílabo anapéstico	3,5,9
14,33	Heptasílabo yámbico	4,6
15	Vigintasílabo	1,3,6,9,10,15,17

16,18,25,29,37,41	Trisílabo	2
17	Alejandrino compuesto (5+9): Pentasílabo adónico y eneasílabo iriartino	1,4-3,6,8
21	Heptasílabo anapéstico	1,3,6
22,52,54	Endecasílabo heroico puro (A maiori)	2,6,10
23,31	Heptasílabo anapéstico	3,6
24	Tridecasílabo compuesto (7+6):	2,4,6-1,5
	Heptasílabo yámbico y hexasílabo trocaico	
27	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,6-,2,4,6
28	Dodecasílabo asimétrico (7+5):	3,6-2
	Heptasílabo anapéstico y pentasílabo yámbico.	
30	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	4,6-3,6
38	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	2,4,6-2,3,6
39	Tridecasílabo anapéstico	3,6,9,12
42	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	4,6-2,6
43	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabos yámbicos	2,6-2,6
45	Dodecasílabo asimétrico (7+5):	1,3,6-4
	Heptasílabo anapéstico y pentasílabo yámbico	
46,50,55	Endecasílabo sáfico a la francesa (A maiori)	1,4,6,10
47	Endecasílabo sáfico pleno (A minori)	1,4,6,8,10
48	Decasílabo mixto	2,5,9
53	Decasílabo trocaico simple	4,5,7,9
57	Endecasílabo sáfico puro pleno	1,4,8,10
59	Heptasílabo yámbico	2,4,6

60,82	Octosílabo mixto	3,4,7
61,81,85,86	Octosílabo trocaico o italiano	3,7
62,73,75	Octosílabo trocaico o italiano	1,5,7
63,64,66,76,88	Octosílabo dactílico	4,7
65,91	Octosílabo dactílico	1,4,7
67	Heptasílabo mixto	1,4,5,7
68	Octosílabo trocaico o italiano	1,3,6,7
69,78,79,89,92	Octosílabo mixto	2,4,7
70	Octosílabo mixto	2,3,5,7
71	Octosílabo mixto	4,5,7
72	Octosílabo mixto	1,4,5,8
74	Octosílabo mixto	5,7
75,90	Octosílabo mixto	2,5,7
80	Octosílabo dactílico	1,3,4,7
83,84	Octosílabo trocaico o italiano	3,5,7
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
20	3,6,7,10	
32	2,3,6,10	
34	3,6,7,10	
49	4,6,7,10	
36	2,4,5,9,10	



No ha de sorprender la escasa presencia de versos tridecasílabos, pues no es un verso muy utilizado en la poesía castellana.

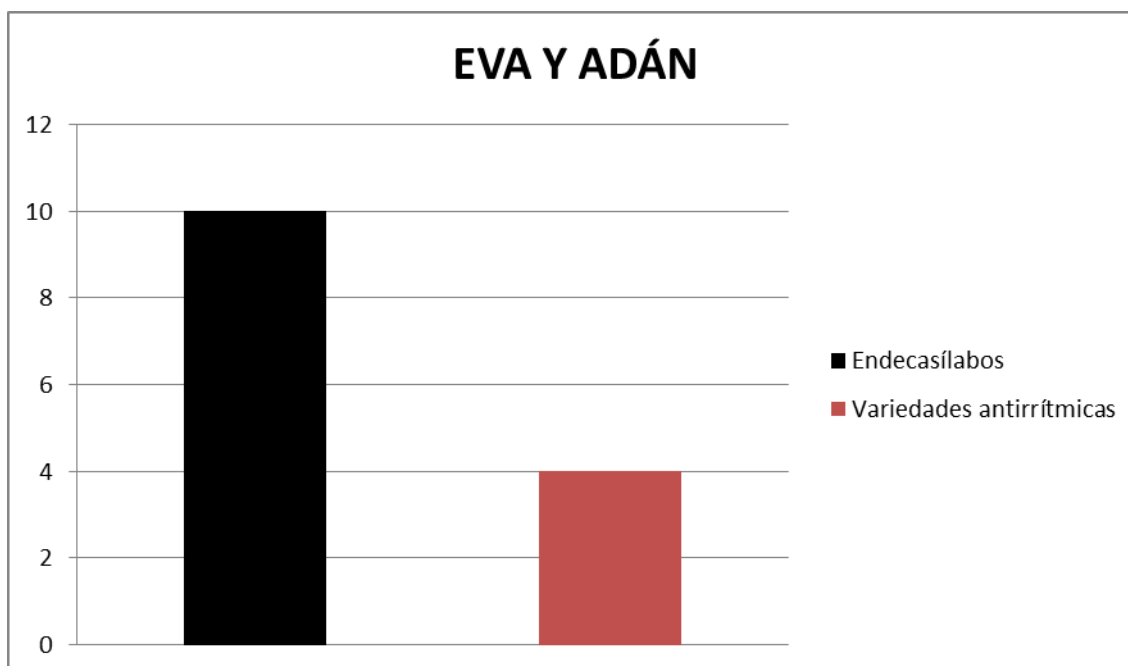
Altos temblores consta de noventa y dos versos. Los versos en su mayoría corresponde a las distintas clasificaciones del alejandrino compuesto y además, se destaca el octosílabo, el verso más utilizado en la literatura castellana. Se adapta a cualquier asunto y mantiene un extraordinario vigor, especialmente en la poesía popular. El conjunto de ocho sílabas constituye el grupo de entonación básico en la construcción fonológica del castellano, por lo que no puede extrañar que los versos elaborados bajo la influencia de las tendencias métricas de la lengua respondan en el

fondo a las mismas medidas esenciales que rigen la división del discurso en grupos de entonación.

El octosílabo dactílico se asocia con una impresión de energía e inquietud, por lo que se lo considera apropiado para la expresión del ímpetu dramático de situaciones agitadas, órdenes, exclamaciones, etc. Con todo, no se suele encontrar una composición entera en octosílabos dactílicos. Los octosílabos mixtos acentuados en la segunda, cuarta y séptima sílaba, denotan una tensión ascendente. Se acomodan al diálogo y al relato. Los octosílabos mixtos acentuados en la segunda, quinta y séptima sílaba denotan una tensión descendente, pero igualmente se acomodan al diálogo y al relato.

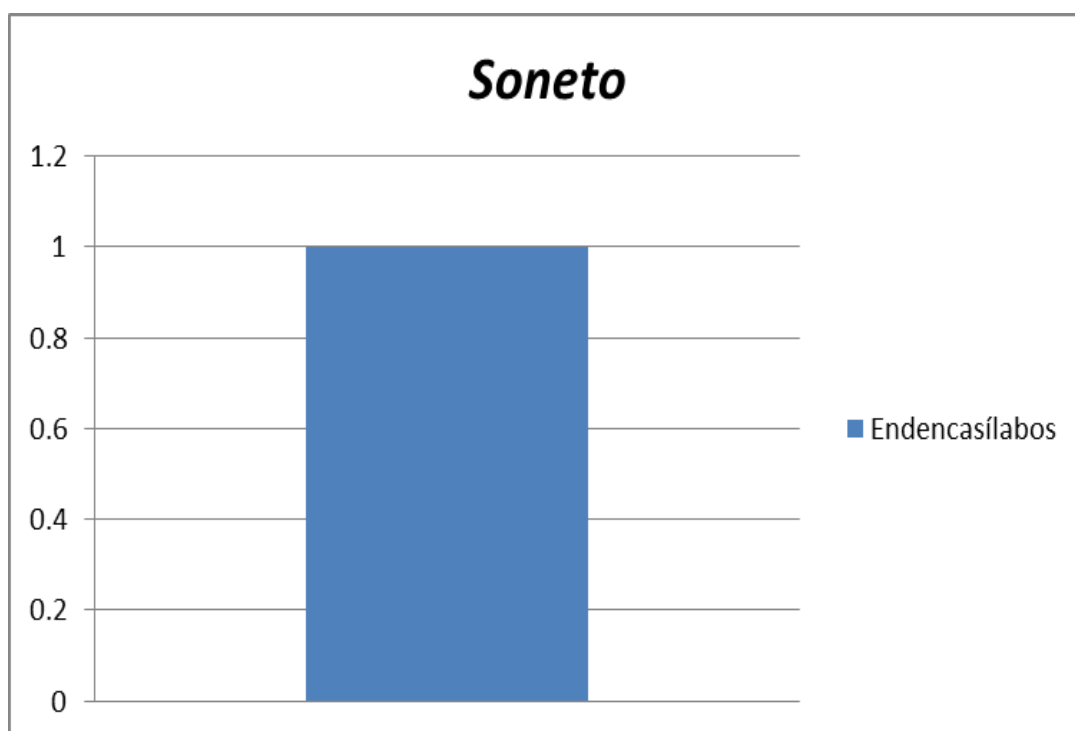
El octosílabo trocaico es el que lleva sus acentos en las sílabas impares. El ritmo trocaico se percibe en el octosílabo aunque lleve acentuada solamente la tercera sílaba, además de la séptima. Estilísticamente, el octosílabo trocaico tiene un carácter lento, lírico y suave. Es apropiado en situaciones apacibles y líricas. También es adecuado para las narraciones. Es el único tipo de octosílabo que se suele emplear de manera independiente en toda una composición. Se destaca también el trisílabo, verso de tres sílabas que lleva acento rítmico en la segunda sílaba, confundándose con la cláusula anfibráquica. El uso más frecuente del trisílabo es como pie quebrado del hexasílabo. A partir del siglo XVIII se ha intentado su uso independiente. Entre los teóricos se ha discutido sobre la legitimidad de hablar del trisílabo como verso con entidad rítmica propia. También se destaca la presencia de un verso de veinte sílabas (duodecasílabo), poco estudiado y sin clasificación alguna, pero usual en el verso libre.

<i>Eva y Adán</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
1,7,12	Endecasílabo melódico corto (A maiori)	1,3,6,10
2	Endecasílabo heroico pleno	2,4,6,8,10
3,6	Endecasílabo melódico puro (A maiori)	3,6,10
8	Endecasílabo sáfico a la francesa (A maiori)	1,4,6,10
9	Endecasílabo melódico pleno (A maiori)	1,3,6,8,10
11	Endecasílabo melódico largo (A maiori)	3,6,8,10
14	Endecasílabo sáfico corto (A maiori)	4,6,10
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
4	3,4,6,8,10	
5	2,3,6,10	
10	1,4,6,7,10	
13	2,6,7,10	



Soneto

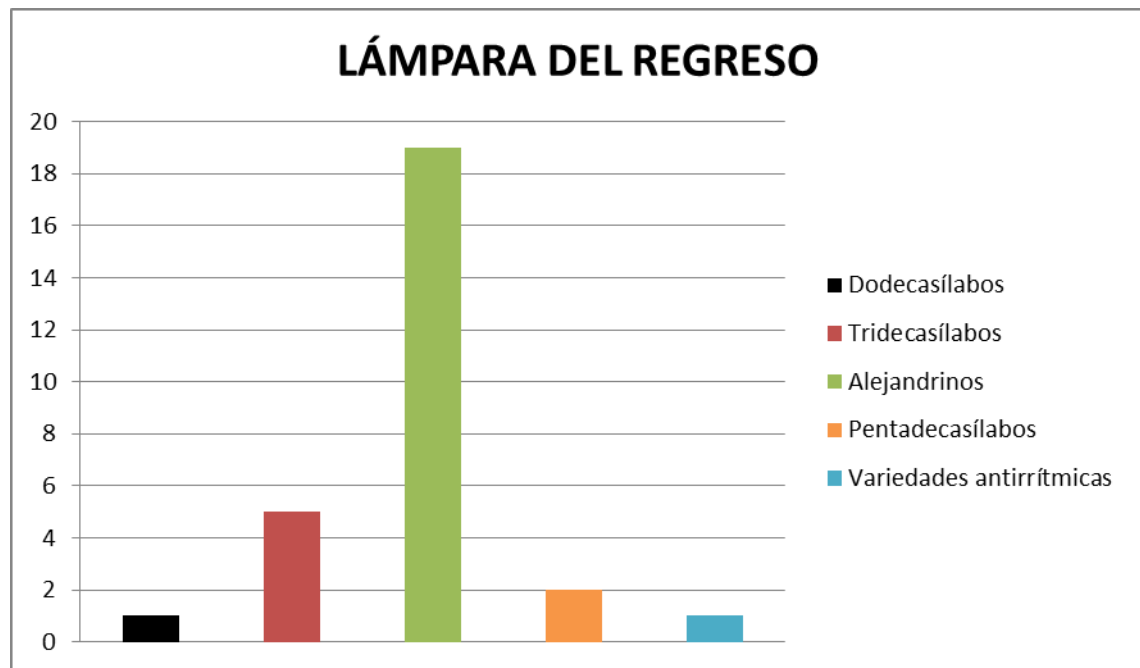
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
ENDECASÍLABOS A MAIORI		
2,5,9,14	Sáfico corto	4,6,10
4,11	Heroico corto	2,4,6,10
6,8	Melódico puro	3,6,10
7,13	Heroico puro	2,6,10
ENDECASÍLABOS A MINORI		
1,10	Sáfico largo pleno	2,4,8,10
3	Sáfico puro	4,8,10
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
12	2,3,6,10	



Lámpara del regreso

VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
1	Tridecasílabo compuesto (7+6):	2,6-3,5
	Heptasílabo yámbico y hexasílabo trocaico	
2,3	Alejandrino compuesto (7+7): Heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	2,3,6-2,6
4	Tridecasílabo ternario	4,6,8,12
5	Dodecasílabo simétrico (6+6):	2,3,5-1,4,5
	Hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico	
6	Alejandrino compuesto (7+7):	1,4,6-3,6
	Heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	
7	Tridecasílabo compuesto (7+6):	2,6-2,4,5
	Heptasílabo yámbico y hexasílabo anfibráquico	
8	Tridecasílabo ternario	4,6,10,12
9	Tridecasílabo compuesto (7+6):	2,6-2,5
	Heptasílabo yámbico y hexasílabo anfibráquico	
11	Alejandrino compuesto (7+7):	2,4,6-4,6
	Heptasílabos yámbicos	
12,13,27	Alejandrino compuesto (7+7):	4,6-2,6
	Heptasílabos yámbicos	
14,19	Alejandrino compuesto (7+7):	3,6-3,6
	Heptasílabos anapésticos	
15	Alejandrino compuesto (7+7):	1,6-3,6
	Heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	

16	Alejandrino compuesto (7+7):	1,3,6-3,6
	Heptasílabos anapésticos	
17,21,22	Alejandrino compuesto (7+7):	2,6-2,4,6
	Heptasílabos yámbicos	
18	Pentadecasílabo compuesto (7+8):	4,6-2,4,7
	Heptasílabo yámbico y octosílabo mixto	
20	Pentadecasílabo compuesto especial (8+7): Octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	3,6-3,6
23	Alejandrino compuesto (7+7):	2,5-1,4,6
	Heptasílabo anapéstico y heptasílabo mixto	
24	Alejandrino compuesto (7+7):	2,4,6-3,6
	Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	
25	Alejandrino compuesto (7+7):	4,6-4,6
	Heptasílabos yámbicos	
26	Alejandrino compuesto (7+7):	2,6-3,6
	Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	
28	Alejandrino compuesto (7+7):	2,6-2,6
	Heptasílabos yámbicos	
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
10	2,6,8,12	



En *Lámpara del regreso* de veintiocho versos, el tridecasílabo se destaca consecuente al alejandrino. Básicamente se alegraría que estas trece sílabas pueden ser vistas como un alejandrino a la francesa; no obstante, su estudio exclusivo explica su autonomía, viéndose provisto de muchas variaciones hasta adquirir una forma compuesta. En un minucioso trabajo sobre las formas del tridecasílabo, Pablo Jauralde explica muy bien las dificultades que tiene este verso para manifestarse independientemente y lo fácil que es que se convierta en alejandrino. Concluye su artículo con la siguiente afirmación: “Sólo los versos de trece sílabas con acento en la quinta no son asimilables al alejandrino y sólo sobre ellos puede funcionar (al margen de las cadenas rítmicas) el tridecasílabo” (Jauralde, 2003: 147).

Por otro lado, se destaca también el pentadecasílabo. Este es un verso que se expresa exclusivamente en forma compuesta, salvo un caso donde pueden aparecer divisiones mixtas. Navarro Tomás (1972), afirma que este tipo de verso es propio de la

poesía romántica y modernista. A esta descripción se le añade el hecho de calificarse casamente como prosa por su fluidez y naturalidad en los poemas.

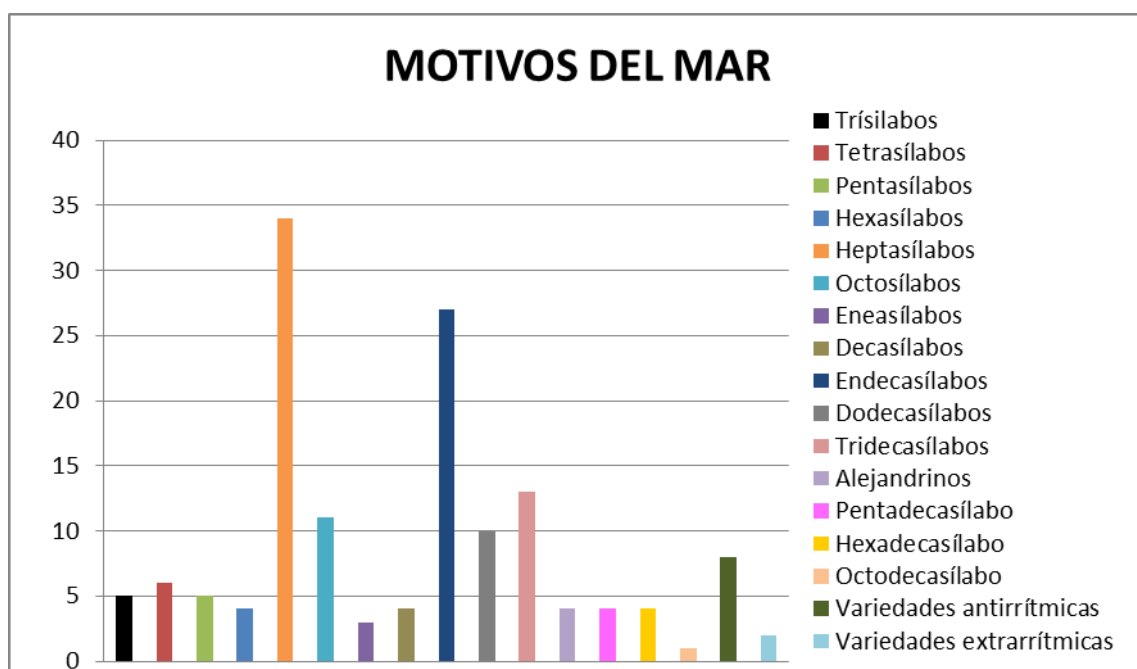
<i>Motivos del mar</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
24	Aleandrino compuesto (7+7):	2,6-2,4,6
27	Aleandrino compuesto (7+7):	2,4,6-2,4,6
63	Aleandrino compuesto (7+7):	3,6-2,4,6
143	Aleandrino compuesto (7+7):	3,6-3,6
137,138	Bisílabo	1
88	Decasílabo anapéstico	1,3,6,9
42	Decasílabo arcaico	1,3,7,9
61	Decasílabo mixto	2,6,9
118	Decasílabo simple	2,4,7,9
77	Dodecasílabo asimétrico (7+5):	2,3,6-1,4
125	Dodecasílabo de 5+7	1,4,8,11
3	Dodecasílabo de seguidilla	2,3,6,8,11
14	Dodecasílabo de seguidilla	2,4,7,11
52	Dodecasílabo de seguidilla	1,4,6,9,11
48	Dodecasílabo simétrico (6+6)	1,4,5-2,5
57	Dodecasílabo simétrico (6+6)	3,5-2,5
78	Dodecasílabo ternario	3,4,7,11
121	Dodecasílabo ternario	4,7,11
139	Dodecasílabo ternario	3,8,11

45	Endecasílabo dactílico corto (De gaita gallega)	2,4,7,10
59	Endecasílabo dactílico pleno (De gaita gallega)	1,4,7,10
22	Endecasílabo heroico corto (A maiori)	2,4,6,10
50	Endecasílabo heroico difuso	2,4,10
43,76,84,102	Endecasílabo heroico puro (A maiori)	2,6,10
12,33,120	Endecasílabo melódico corto (A maiori)	1,3,6,10
41	Endecasílabo melódico pleno (A maiori)	1,3,6,8,10
21,80,93,100	Endecasílabo melódico puro (A maiori)	3,6,10
95,97,98	Endecasílabo sáfico a la francesa (A maiori)	1,4,6,10
5,28,30,60,74,107	Endecasílabo sáfico corto (A maiori)	4,6,10
71	Endecasílabo sáfico inverso (A maiori)	1,6,7,10
19	Endecasílabo sáfico largo	4,6,8,10
70	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
13	Eneasílabo mixto	2,4,5,8
18	Eneasílabo yámbico	4,6,8
9,86,135	Heptasílabo anapéstico	1,3,6
17,32,38,58,62,90,101,105,106	Heptasílabo anapéstico	3,6
	Heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico	
	Heptasílabo anapéstico y pentasílabo adónico	
66,92	Heptasílabo mixto	1,6
124	Heptasílabo mixto	1,4,6
145	Heptasílabo mixto	1,3,4,6
2,35,56,79,113	Heptasílabo yámbico	2,4,6
4	Heptasílabo yámbico	2,6

15	Heptasílabo yámbico	3,4,6
16,82,83,110,111,112	Heptasílabo yámbico	2,6
23,73,85	Heptasílabo yámbico	2,6
26,104	Heptasílabo yámbico	4,6
	Heptasílabos anapésticos	
	Heptasílabos yámbicos	
	Heptasílabos yámbicos	
136	Hexadecasílabo dactílico compuesto (8+8)	1,4,5,7-1,3,5,7
64	Hexadecasílabo dactílico simple	2,4,8,11,15
132	Hexadecasílabo dactílico simple	2,6,9,15
55	Hexadecasílabo polirrítmico (8+8):Octosílabo mixto y octosílabo dactílico	2,5,7-4,7
75	Hexasílabo anfibráquico	1,2,5
81,117,129	Hexasílabo anfibráquico	2,5
	Hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico	
122	Octodecasílabo mixto	3,6,10,13,17
7,36,96	Octosílabo dactílico	4,7
46,65,133	Octosílabo dactílico	1,4,7
1,51	Octosílabo mixto	3,4,7
20,29,119	Octosílabo mixto	2,4,7
44	Pentadecasílabo anfibráquico	2,7,11,14
53	Pentadecasílabo ternario	4,8,10,11,14
116	Pentadecasílabo ternario	4,7,11,14
130	Pentadecasílabo ternario	1,4,5,9,14
87,99,108,127	Pentasílabo adónico	1,4

6	Pentasílabo yámbico	4
11,123	Tetrasílabo	3
140,142,144,146	Tetrasílabo trocaico	1,3
39	Tridecasílabo	1,4,6,12
10	Tridecasílabo anapéstico	3,5,6,7,12
31	Tridecasílabo anapéstico	3,6,10,12
49	Tridecasílabo anapéstico	3,6,8,12
67	Tridecasílabo anapéstico	3,6,8,9,12
69	Tridecasílabo anapéstico	3,4,6,10,12
89	Tridecasílabo anapéstico	1,6,8,10,12
103	Tridecasílabo anapéstico	1,6,8,12
131	Tridecasílabo compuesto (6+7) Hexasílabo anfibráquico y heptasílabo anapéstico	2,5-2,3,6
134	Tridecasílabo compuesto (6+7) Hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico	1,3,5-1,3,6
54	Tridecasílabo compuesto (6+7):	2,5-2,6
115	Tridecasílabo ternario	4,7,9,12
8	Tridecasílabo trocaico	5,7,9,11
40,94,109,114,128	Trisílabo	3
VARIEDADES ANTIRRÍTMICAS		
10	2,6,8,12	
25,72	4,6,7,10	
34,68	1,3,7,10	
37	2,4,11,15	
91	2,6,7,10	

141	2,3,7,10
VARIEDADES EXTRARRÍTMICAS	
47	1,4,6,9,10
126	1,3,4,6,10



En *Motivos del mar* de ciento cuarenta y seis versos, resalta la aparición alterna del hexadecasílabo. El verso de dieciséis sílabas o hexadecasílabo había sido uno de los más utilizados por el Mester de Juglaría. En el Romanticismo, Rosalía de Castro lo utilizó y Rubén Darío lo usaría de nuevo a partir de los hemistiquios de ocho sílabas. Antonio Machado empleó el hexadecasílabo polirrítmico dividido en dos hemistiquios con distintas variedades de octosílabos como se puede apreciar en este poema. El decasílabo, otro verso de mucha precisión, es considerado un verso “apropiado para los himnos patrióticos y para la poesía destinada al canto” (Domínguez Caparrós, 2007:

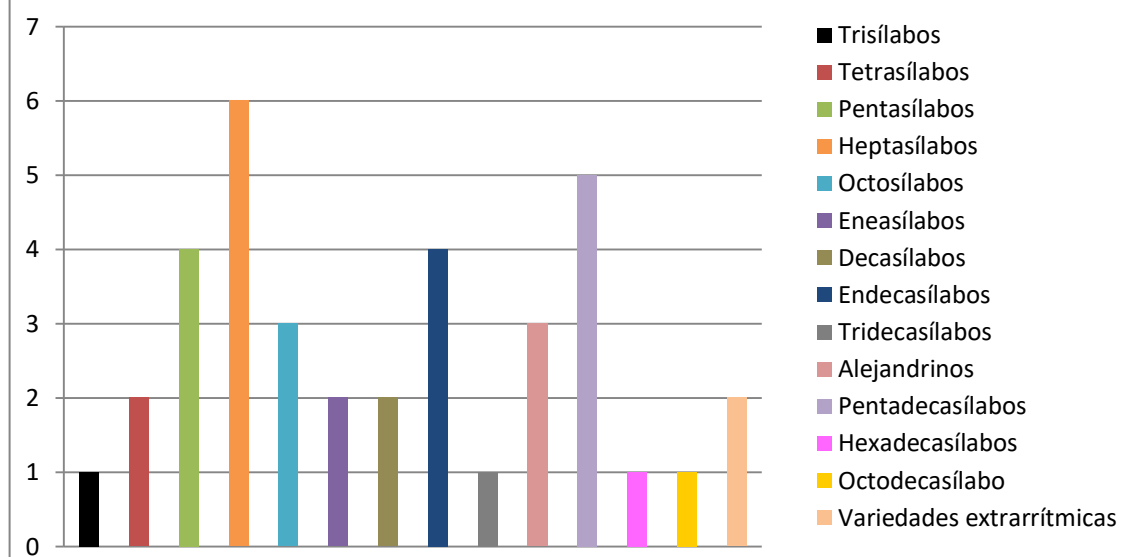
100). Es simple todo decasílabo que no se divide en dos pentasílabos y es mixto todo decasílabo que adquiere matices de los tipos de decasílabos existentes.

El dodecasílabo adquirió un desarrollo relevante en el modernismo, sobretudo en su variedad polirrítmica. El dodecasílabo ya había sido cultivado extensamente en el romanticismo, sobre todo, en su variedad dáctila, en menor proporción en su forma polirrítmica, y de 7-5 o de seguidilla. En este poema se reitera el esquema del verso dodecasílabo dividido en estiquios desiguales.

<i>Canto segundo al mar</i>		
VERSOS	VARIEDADES RÍTMICAS	ACENTUACIÓN
2	Aleandrino compuesto (7+7):	1,4,6-2,4,6
11	Aleandrino compuesto (7+7):	1,4,6-3,6
38	Aleandrino compuesto (7+7):	2,6-3,6
8	Decasílabo anapéstico	2,3,5,6,9
16	Decasílabo simple	2,5,9
30	Dodecasílabo ternario	4,7,11
10	Endecasílabo enfático puro (A maiori)	1,6,10
19	Endecasílabo melódico puro (A maiori)	3,6,10
9	Endecasílabo sáfico corto (A maiori)	4,6,10
22	Endecasílabo vacío puro (A maiori)	6,10
5	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
31	Eneasílabo anfibráquico	2,5,8
12	Heptasílabo anapéstico	3,6
21	Heptasílabo anapéstico	2,3,6
33	Heptasílabo anapéstico	1,3,6
20	Heptasílabo mixto	1,6
	Heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico	

	Heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico	
6	Heptasílabo yámbico	2,4,6
35	Heptasílabo yámbico	2,6
	Heptasílabo yámbico y endecasílabo heroico puro (A maiori)	
	Heptasílabo yámbico y eneasílabo yámbico	
	Heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico	
14	Hexadecasílabo compuesto (7+9):	2,4,6-2,6,8
32	Octodecasílabo compuesto (7+11):	2,6-2,6,10
29	Octosílabo dactílico	4,7
27,28	Octosílabo mixto	2,4,7
36	Pentadecasílabo compuesto especial (8+7): Octosílabo trocaico y heptasílabo yámbico	3,7-2,6
3	Pentadecasílabo compuesto especial (8+7): Octosílabo mixto y heptasílabo yámbico	2,6,7-2,4,6
4	Pentadecasílabo compuesto especial (8+7): Octosílabo mixto y heptasílabo yámbico	2,4,7-4,6
37	Pentadecasílabo compuesto especial (8+7): Octosílabo mixto y heptasílabo yámbico	2,5,7-2,6
13	Pentadecasílabo ternario	4,6,9,11,14
1	Pentasílabo adónico	1,3,4
23	Pentasílabo yámbico	4
24,26	Pentasílabo yámbico	2,4
34	Tetrasílabo	3
25	Tetrasílabo trocaico	1,3
18	Tridecasílabo ternario	4,8,12
15	Trisílabo	3
VARIEDADES EXTRARRÍTMICAS		
7	1,2,4,6,10	
17	1,2,4,6,7,10	

CANTO SEGUNDO AL MAR



5.1. Mariano Lebrón Saviñón

5.1.1 Comentario general. Análisis intertextual y contextual de Saviñón en *La Poesía*

Sorprendida

Para estudiar la poesía de Mariano Lebrón Saviñón se debe revelar la cuestionante que ha empañado *La Poesía Sorprendida* en todo su estudio diacrónico. Aunque ya se ha hablado sobre la misma en capítulos anteriores, vale la pregunta: ¿Es *La Poesía Sorprendida* una expresión aislada a la situación dominicana o simplemente el deseo de universalizar la poesía?

Hay que destacar que *los sorprendidos* germinan, como ya se ha explicado detalladamente en capítulos anteriores, en momentos donde el país se encontraba sometido al régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961). Por ende, muchos de los intelectuales dominicanos trabajaron al servicio de la dictadura, rindiendo honor a la personalidad del tirano y marcados por un profundo nacionalismo que inteligiblemente se hallaba arraigado a la opresión política. A pesar de que este movimiento no criticó manifiestamente el gobierno, el lema encabezado: “Poesía con el hombre universal”, implicó un rechazo al nacionalismo impuesto por la dictadura. También, cabe resaltar, que ni en la revista ni en los cuadernos publicados por *los sorprendidos* se incluyó un elogio o aspaviento al dictador, algo que era costumbre y obligatorio en esa época.

Es peculiar el nombre escogido por Saviñón para su poemario dedicado a *La Poesía Sorprendida*, el mismo se llama *Sonámbulo sin sueños*. El sonambulismo es una manifestación corpórea e involuntaria, generalmente nocturna, donde el individuo es

inconsciente por la sumisión del sueño y por lo tanto tiende a deambular. Entonces, se supone que si un sonámbulo sin sueño está consciente, aunque vague como fantasma en la noche y los demás duerman, sigue atento a la situación. Otra premisa que podría confirmar la latente preocupación del poeta hacia la situación dominicana. Incluso, en su primer libro, *Luces del trópico*, deja en claro la importancia y el amor que tiene por su patria, dedicándole su obra primigenia.

Es entonces cuando se deduce que el enfrentamiento estético de *los sorprendidos* fue un arriesgado ataque al poder político, visto un tanto cobarde y egoísta por los elementos fuera del *postumismo* y en sí, de la nacionalidad. Sin embargo, si se observa detenidamente, encontramos una máscara casamente indescifrable de la situación dominicana, presa y vulnerable ante tal hastío. No desechando estas posibilidades haremos un enfoque en el estilo estético y formativo de *La Poesía Sorprendida* basándonos en varias composiciones de su precursor Mariano Lebrón Saviñón.

La Poesía Sorprendida se lanzó como una propuesta de proyección extranjera de la poesía dominicana. Cargada o no de nihilismo político, Saviñón es propio de los recursos poéticos más emblemáticos para la literatura universal. En sus composiciones, casi siempre lineadas a la esteticidad de la poesía, no expresa emotividad o alegría alguna, sólo un embargo de tristeza y en la mayoría, un grito desesperado. Un ejemplo palpable es el primer cuarteto de su poema *Rosa mejor*, poema matriz de muchos otros por la personificación de la rosa, musa reiterada en los poemas del autor.

En los versos 1 y 2 del poema *Rosa mejor* se aprecia un *efecto dominó* que aún no revela su elemento central o derivativo, una sucesión de decesos sin una causa principal, ejemplo de ello se puede ver en los siguientes versos:

Y cayó un ruiñón y otra campana

Y otra rosa mejor y otra mañana.

(*Rosa mejor*, versos 1 y 2).

Si bien el poema se titula *Rosa mejor*, conviene especificar el contexto de este elemento para situar el análisis. Es de resaltar que el uso representativo del ruiñón queda exento del plano nacional que caracterizó al postumismo, viéndose el ruiñón y no una cigua palmera, como el autor de las consecuentes desgracias narradas por el autor y siendo este el primer extranjerismo propio de *La Poesía Sorprendida*.

En los versos 3 y 4 se evidencia esto con la misma precisión de una flecha que parece estar dirigida hacia el mismo centro del poema, a saber:

Y otro ademán de amor y otro sentido

Y otro elevado acento del olvido

Sale a relucir el tema central que marcará al poema y, con mayor precisión, a la *rosa mejor*. Pues, con la muerte del amor caen los cortejos o ademanes y, si se hace una retrospectiva, los elementos de los versos 1 y 2: el ruiñón, la campana, la rosa mejor y la mañana se precipitan por la caída del amor revelada en el verso número 3, perdiendo todo aquello el sentido e imponiéndose el olvido casi como el desprecio por la intensidad marcada en el verso número 4 con esos dos sustantivos coronados con un ejemplar acento rítmico en segunda sílaba: *acento del olvido*. La estructura de esta

composición poética es característica del clasicismo donde se persigue un esquema inductivo o deductivo.

Como respuesta a *La Poesía Sorprendida*, la universalidad del poema se proyecta por su homogeneidad con una popular obra de la literatura universal: *El ruiseñor y la rosa* de Oscar Wilde²⁹. En ella, *la rosa mejor* representa el sacrificio de un ruiseñor por un joven que para llevar su amada a un baile quiso ofrecerle una rosa roja y bailar con ella hasta el amanecer, el ruiseñor entregando su vida le hace concesión de la mejor rosa enrojecida con su sangre, pero al final la joven rechaza la rosa, quedando el sacrificio y la muerte del ruiseñor como un absurdo sin relevancia alguna.

Saviñón plasmó deductivamente los elementos victimarios del amor, que en sí mismos son elementos frescos y universales, los cuales aún estando fuera de la dominicanidad convergen maravillosamente explicando la fragilidad y el maltrato al amor. En todas sus composiciones, Saviñón es leal a las objetualizaciones que emplea, y en tal sentido, se sobreentiende que para un poeta una metáfora se vuelve filosofía de vida, sustituyendo las disposiciones sensitivas e inteligibles por un realismo mágico que lo hace único y distinto de su clase. Por tal motivo se pueden encontrar repeticiones constantes de elementos como: rosa, ruiseñor, mar, aurora, campana, fe, Dios, soledad, el amor, el olvido etc...Sin embargo, son musas que superpone en distintos escenarios, por lo que sus composiciones resultan idas de una idea general, cada poema es una obra de arte donde se personifican los elementos de una forma singular. Los poemas evolucionan amalgamados pero intercambiando roles en la disposición simbólica de los elementos.

²⁹La edición de referencia es la de *El príncipe feliz y otros cuentos*. Oscar Wilde, Barcelona, Editorial Margen, 1960.

Las composiciones de Saviñón pueden verse confusas por la universalidad que tienen los elementos, puesto que aluden a un fin situacional. Es decir, un poema combina elementos del otro y viceversa, sirvan los siguientes ejemplos:

Y por esas corrientes amorosas
perfumaré mi amor con tu blancura
(*Voz eterna en tu amor*, versos 13 y 14).

Fuego de amor se esfuma en su blancura
(*Soledad zafiro*, verso 10).
Sierpe por luz cambió con su blancura
(*Adán y Eva*, verso 8).

Es por esto que resulta casi imposible adjudicar una significación propia a un símbolo como *la blancura* que se encuentra mezclado en varios poemas. Sin embargo, algunos versos pueden connotar un simbolismo único en varios poemas:

Las estrellas son lágrimas de Dios
(*Canto sin voz*, verso 1)

Iré como una estrella por la espalda del hombre
a naufragar eterno, doliente por tus cosas
(*Variaciones en el amor*, versos 27 y 28).

Es posible afirmar que en todas las composiciones, las musas principales son el amor y Dios. Sin embargo, es innegable la cuestión de que todos sus poemas, sin excepción alguna, mueven la desdicha, el deceso, el dolor y la angustia inmediata, que nos hace fusionar esas musas en una sola: la esperanza. Así se podría entender la

responsabilidad que toma Saviñón al asignarse el deber de marcar la diferencia en los contextos tristes y amorosos que detalla:

Seré miel de esperanza, seré hondo en tu esfera

(*Lámpara del regreso*, verso 9).

Predominan los elementos de la naturaleza y esto a su vez es propio de la poesía neoclásica que se encuentra basada en una creación poética con mimesis en la naturaleza. Saviñón le atribuye acciones humanas a los elementos de la naturaleza y luego se presenta como un héroe escondido entre los calificativos de la naturaleza misma:

Yo seguiré tú nombre de amor sobre los mares

sobre tu flor eterna como una mariposa.

(*Dulce temblor*, versos 17 y 18).

Seré raíz de alondras, terral de mariposas

(*Variaciones del amor*, verso 26).

Cabe resaltar la constante referencia hacia la segunda persona del singular (tú). Sin embargo, acaba refiriéndose a la primera persona del singular (yo). La poesía de Saviñón, como toda *poesía sorprendida*, atestigua enigmas. Entre sus composiciones crea un vocabulario singular y cauteloso “sorprendiendo” al lector por la autenticidad en el mensaje figurado y el empleo de la técnica de doble voz.

La *Rosa* en los poemas de Saviñón es fruto notable de la característica principal del surrealismo: lo onírico y la ambigüedad de actitudes fuera de la realidad. Desde *Rosa mejor*, la rosa es simbolizada como el amor. Pero en todo el poemario se visualiza una cantidad significativa de prosopopeyas:

Tú mi rosa mejor, mi camarada
(*Arrebatada muerte*, verso 22).

Rosa tierna y cantora
(*Soledad zafiro*, verso 14).

Incluso en *Variaciones del amor*, uno de los poemas en que se preeminencia más este elemento, en el primer hemistiquio del verso 9 le atribuye su concepción natal a la rosa:

La rosa huele a rosa y a cielo.
(*Variaciones del amor*, verso 9).

Sin embargo, cuando realiza un símil en el verso número 11, recae nueva vez en el amor:

Va como una sirena, sangrando por la herida
(*Variaciones del amor*, verso 11).

En su mayoría los versos terminan con un sustantivo o un verbo y en su minoría, con un adjetivo. Emplea figuras literarias de indiscutible importancia y significado en el texto, como la anáfora:

¿Qué hay después del rocío que te toca?

¿Qué hay después de esa nube que se escapa?

(*Dulce temblor*, versos 1 y 2).

Utiliza mucho la conjunción o nexos “y” para entrelazar los versos. Y estos, exceptuando *Rosa mejor*, donde se aprecia un reiterado uso del polisíndeton, tienen mayormente una función de adicción temática que se hace destacar en los poemas.

En varias ocasiones utiliza versos de otros poetas, como Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León, sirviéndoles éstos de paradigma. Si se toma a juicio el poema *Arrebatada muerte*, se denota que desde el inicio se cita la *Égloga I* del poeta Garcilaso de la Vega:

Tengo una parte aquí de tus cabellos

(*Arrebata muerte*, verso 1)

Queda revelado que el soneto de Garcilaso fue inspirado por la muerte de una amante. Rafael Lapesa (2008) acepta esta interpretación añadiendo que no es definitiva, ya que todas las frases del soneto pueden referirse a prendas u objetos que despertasen recuerdos en el poeta, independientemente de que esa persona estuviese muerta o no.

En el verso 1 *Un botón de rosa* significa juventud y comienzo, ya que es una flor cerrada y cubierta de hojas. Cuando se le añade *En llama de la aurora*, también se alude a un principio, pues en la mitología griega eso era la diosa titánica de la Aurora, que salía de su hogar al borde del océano, rodeando al mundo para anunciar a su hermano Helios, el sol. Este primer verso guarda relación directa con el tercero: *La*

caricia del sol que se acalora, destacando que el sentir del sol empieza a presenciarse en el amanecer, siendo esta una objetualización de la rosa naciente, un archí para la personificación de la diosa mitológica Aurora, quien, como rosa encapullada, se abre al amanecer invocando el sol y su calor.

Luego del primer verso en toda la primera estrofa hay narración, una sucesión de elementos que va de lo general a lo particular. Se entrelazan los versos 2 y 4 casi como una sola frase, aludiendo a un contraste de elementos:

Todo vino de ti: el mar, la risa

La tempestad, enfado de la brisa.

(*Arrebata muerte*, versos 2 y 4).

En *Arrebatada muerte* se hace énfasis en uno de los elementos constitutivos de la poesía de Saviñón: *El mar*. Aquí se evidencia que para Saviñón el mar es la vida, contrario a la significación de muerte que este elemento adquiere en la poesía clásica. Esto así porque cuando el primer verso alude a un comienzo, inmediatamente el segundo menciona el mar como un fruto de aquella providencia, que si bien no deja evidencia destinataria, se puede deducir que se trata de una mujer, y ésta podría ser la madre del poeta: Cándida Rosa Saviñón, ya que el poema enfatiza repetidamente los elementos “Rosa” y “Luz”:

Tú mi rosa mejor, mi alba sonrisa.

Mi purísima luz enceguecida

Rosa en mi soledad, recuerdo mío

(*Arrebatada muerte*, versos 6, 8 y 11).

Curiosamente “Cándida” significa luz pura, por lo que es probable que el poema se deba al deceso de su madre.

En el poema *Soledad zafiro* se destaca sólo un verso libre en toda la composición, y los demás poseen una bien marcada rima consonante. El verso al que se hace referencia es el número 35, un endecasílabo heroico que dice “Secreto de mi pájaro callado”. Resalta porque la inferencia es el ruiseñor y este elemento está presente en muchos otros de sus poemas como personificación doliente. Pasa lo mismo en el verso 5 del poema titulado *Variaciones del amor*: “Aquí con tus preludios remedando una”, es un dodecasílabo en posición encabalgante, esta forma de componer le hace honor al postumismo, ya que aquellos poetas no seguían la directriz métrica.

La rima cruzada y las estrofas que funcionan como silvas polirrítmicas, son otras características presentes en los poemas de Saviñón. Algunas de las figuras literarias presentes en este texto son:

La metáfora: *El amor duerme tranquilo*

(*Motivos del mar*, verso 1).

La comparación: *Te buscaré como al claror el día*

(*Voz eterna en tu amor*, verso 6).

La sinestesia: *Y volveré a cantares de mis huesos*

(*Soneto*, verso 9).

La alegoría: *Flores locas de olvido gemirán en tu esencia*

(*Lámpara de regreso*, verso 16).

La anadiplosis: *Las sombras de la vida*

El himno de las sombras

(*Motivos de mar*, versos 82 y 83).

El polipote: *De polo en polo*

De isla en isla

De puerto en puerto

(*Canto segundo al mar*, versos del 23 al 25).

La hipérbole: *El cielo es la divina cabellera*

con que nos cubre Dios

(*Canto sin voz*, versos 5 y 6).

Saviñón utiliza la poesía para canalizar todo sentimiento humano y así crea una copia exacta de los pormenores de este mundo en la naturaleza. En todos los poemas de Saviñón resaltan los versos alejandrinos, y los ritmos versales melódicos y heroicos en la división de los endecasílabos. Según Caparrós (2005), los versos alejandrinos son más adecuados para las descripciones de cualquier tipo, pero muy poco factibles para la expresión lírica. En los poemas *Dulce temblor*, *Variaciones del amor*, *Altos temblores* y *Lámpara del regreso* es donde se connota más el señalado aspecto descriptivo que tienen los alejandrinos. Sin embargo, se expresa con mayor intensidad en los heptasílabos, versos que poseen un carácter pausado, suave y musical, características muy presentes en los versos de este tipo acuñados por Lebrón Saviñón:

Espérame en tu rosa, dormida como un alba

(*Lámpara del regreso*, verso 17)

El torrente sin ruido, donde el amor se anega

y donde cae dormida la luz de tu mañana.

(*Dulce temblor*, versos 11 y 12).

En efecto, Saviñón emplea los ademanes descriptivos del verso alejandrino, combinados con el esteticismo delicado y musical que resalta en los versos heptasílabos. Estas características son muy notorias en los versos de amplia extensión silábica y por este hecho se sobreentiende la soltura de Saviñón al atreverse a utilizar, inclusive, un verso de veinte sílabas. Este verso fue empleado de una forma deliberada, llegando al extremo de dejarse inconcluso e iniciar una especie de pie de quebrado, encabalgándose abruptamente con el siguiente verso:

Yo te vi saludar el primer trino de la encendida flor de mis/
Cantares.

(*Altos temblores*, versos 14 y 15).

No cabe duda de que Saviñón fue fiel seguidor del ilustre poeta Garcilaso de la Vega, no tan sólo por usarlo como epígrafe y referencia en algunos poemas, sino por el sobresaliente repertorio de versos endecasílabos que utiliza, mismos que fueron introducidos por de la Vega. Saviñón los acuña en su clasificación melódica y heroica con sus respectivos derivados. Se resalta la intensidad con que el autor utiliza los versos melódicos y heroicos puros, pues los versos heroicos puros son más sobrios y objetivos que los versos melódicos puros. Sin embargo, los versos melódicos, en todo su esplendor, incluyen a los poemas de Saviñón en la poesía lírica y ligada estrechamente a una corriente estética con poca veracidad en el Realismo.

5.1.2. Encabalgamientos en Saviñón

La frecuencia de aparición de encabalgamientos en la obra de Saviñón se da según se muestra en el siguiente cuadro:

Poemas del libro: “Soneto 1994”	Encabalgamientos suaves	Encabalgamientos abruptos
“Arrebatada muerte”	4	-
“Rosa mejor”	1	-
“Dulce temblor”	5	-
“Canto sin voz”	2	-
“Soledad zafiro”	5	1
“Variaciones en el amor”	8	-
“Altos temblores”	24	14
“Voz eterna en tu amor”	3	2
“Eva y Adán”	5	1
“Soneto”	7	-
“Lámpara de regreso”	6	-
“Motivos del mar”	29	7
“Canto segundo al mar”	6	4
Total	105	29

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

V.1 Comentario general acerca de los autores estudiados

En el estudio realizado puede verse claramente que *La Poesía Sorprendida*, es decir, los autores que pertenecen a este grupo, fue muy coherente con los postulados propuestos por sus fundadores. En ese sentido cabe destacar que como agrupación encarnaron el espíritu de la madurez y la sapiencia acerca de lo que deseaban y buscaban para su vida artística. En un ambiente artístico repleto de hambre, queja popular, tiranías y guerras civiles y mundiales era muy difícil mantener una búsqueda estética como la planteada por este grupo de jóvenes autores que desafiaron a un régimen por medio del ritmo, la imagen y el uso del paisaje como metáfora de la posibilidad que tiene un ente para ser libre más allá de la carne.

En el caso de los versos que manejaron sus autores, es claramente visible cómo los más comunes son los versos largos y sus parejas complementarias; es decir, alejandrino seguido de heptasílabo o endecasílabo; octosílabo y heptasílabo y, de cuando en cuando algunos casos especiales de tetrasílabos y trisílabos. Estos son los que más abundan, y cuando aparecen versos largos, con más de quince sílabas, siempre responden a una combinación de un metro de los antes mencionados más un corto que lo complementa.

Entre los autores que pertenecen a este grupo hay dos casos especiales: El de Aída Cartagena Portalatín y el de Freddy Gatón Arce. Estos son los dos autores más jóvenes que pasan por *La Poesía Sorprendida* y también son los que trabajan los metros más distintos respecto al resto del grupo. En el caso de Portalatín también llama la atención el hecho de que sea mujer. Era una época difícil para que las damas pudieran darse a notar, para que fueran tomadas en cuenta. Aída no solo fue tomada en cuenta, sino que

fue la única mujer en este grupo y la única que se dedicó con la misma pasión a casi todos los géneros y con gran éxito en cada uno. Aída posee una voz femenina, en medio de un concierto masculino, que es de un valor indudable. En el análisis expuesto puede verse claramente que sus versos son combinaciones, sumatorias de versos cortos (trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos) que forman versos bastantes largos; llega hasta pentadecasílabos. Su producción literaria es de sentir social, transmite ideas sobre el dolor de la soledad y expresa una rebeldía que en su conjunto suspira, aboga, por situar a la mujer en un lugar justo. Puede decirse que la búsqueda de Aída se construye sobre la base de una gran Y en donde el tronco es la angustia por el sentir social y las bifurcaciones responden a la prosa poética o versolibrismo y al estilo tradicional. Por eso el tartamudeo rítmico que suele percibirse en su producción poética. Sin embargo, vale la pena detenerse en el libro que se presentó en el análisis; es decir, *Víspera del sueño*.

Víspera del sueño es un libro que rítmicamente inicia con un verso octosílabo y termina con un heptasílabo. No obstante en el interior del mismo se pueden ver los versos hexadecasílabos, alejandrinos, hexasílabos, etc. Predominando el alejandrino y su complemento medio, es decir, el heptasílabo. La búsqueda de este libro es la angustia de la soledad y la expresión rebelde con que la autora enfrenta su realidad. A eso se debe que en el mismo predomine la metáfora, la antítesis y el juego de palabra como recurso estilístico referido a la soledad y el desamparo social. Tema este que también tiene mucha fuerza en su libro *Del sueño al mundo*. Vale fijarse en los primeros cuatro versos que introducen el poema:

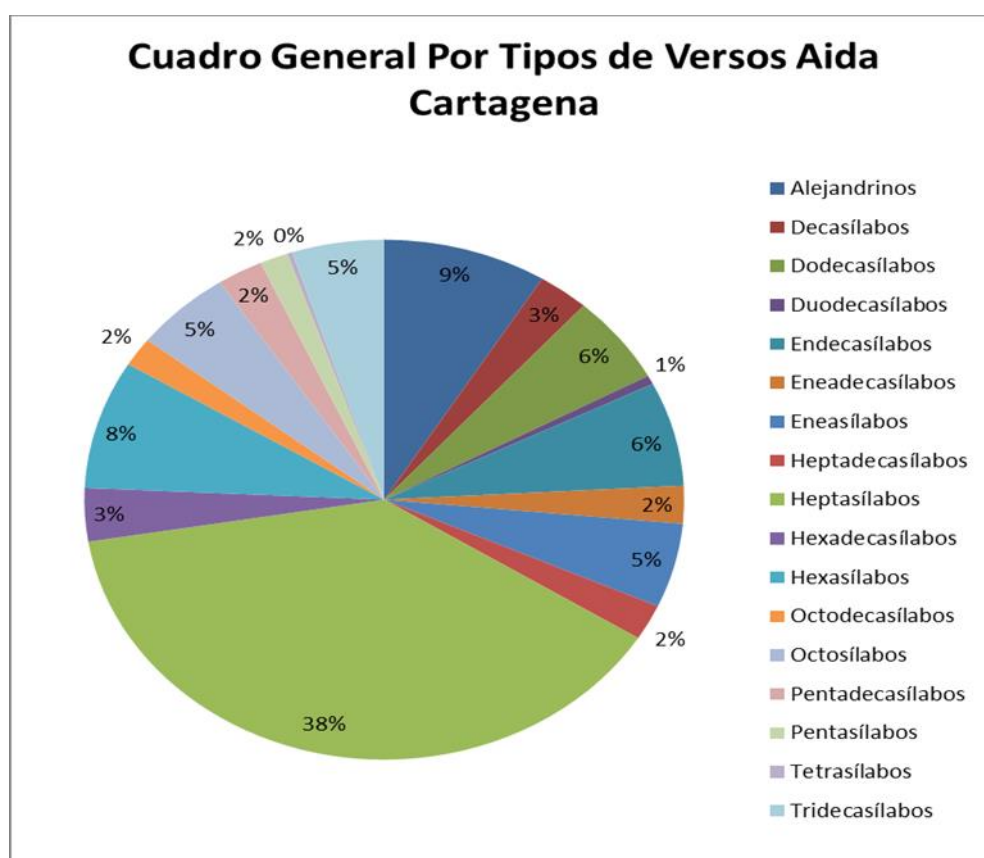
1. DEL/ sue/ ño al/ Mun/ do,/ con | un/ Mun/ do en/ los/ o/ jos = 12
2. que/ me ha/ da/ do/ mi/ sue/ ño. = 7

3. Con/ párr/ pa/ dos/ a/ bier/ tos | en/ las/ da/ lias/ que/ na/ cen = 14
4. los/ de/ dos/ in/ mó/ vi/ les | en/ las/ a/ guas/ ren/ di/ das. = 14

Las referencias a sueño, párpado, mundo, dedos, agua, dalia...hablan de una nueva experiencia de vida. No dejan de recordar estos versos la famosa frase de Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Aída utiliza la precisión del heptasílabo y el vuelo del alejandrino para explicar cómo traspasará su sueño y llegará al mundo verdadero. Porque hasta ahora, y en estos versos lo descubre, para ella la vida era un sueño. Entonces invierte los papeles y el pentasílabo de Calderón se va transformando bajo la mano de la poeta y pasa por dodecasílabo, heptasílabo y llega hasta el alejandrino. La manera más fácil de trasladarse, en y desde un sueño, es volando, Aída ha encontrado las mejores alas para realizar esta travesía aérea: las alas del verso alejandrino. Por eso se mueve descansando entre sílabas pares (tercer verso) e impares (cuarto verso). Pero no hay tanta estabilidad en el aire, por eso hay que jugar con los acentos segunda, sexta, décima y segunda, quinta, décima. No obstante, este movimiento siempre lo realiza con los párpados abiertos, consciente de que las dalias pueden nacer de nuevo, símbolo de nueva vida. Y también segura de que sus dedos continuarán inmóviles siempre y cuando las algunas se adapten a su rendimiento, a su estaticismo. Evidentemente esta poeta juega, aunque de manera ambivalente e inestable, a una segunda creación. Se propone hacer germinar un mundo donde haya nuevas posibilidades. Por otro lado, no solo en estos versos sino en casi todos sus poemas se dejan notar las rupturas abruptas en los finales versales. La multiplicación de encabalgamientos tal vez hable de los obstáculos que tuvo que soltear la autora para abrirse camino en el mundo artístico. En esta parte vale la pena observar un cuadro general que contenga todos los tipos de versos que manejó Portalatín.

Cuadro general por tipos de versos en Aída Cartagena Portalatín

Tipos de verso	Cantidad	Porcentaje
Aleandrinos	64	9%
Decasílabos	20	3%
Dodecasílabos	40	6%
Duodecasílabos	4	1%
Endecasílabos	47	6%
Eneadecasílabos	17	2%
Eneasílabos	38	5%
Heptadecasílabos	16	2%
Heptasílabos	279	38%
Hexadecasílabos	24	3%
Hexasílabos	58	8%
Octodecasílabos	13	2%
Octosílabos	38	5%
Pentadecasílabos	18	2%
Pentasílabos	11	2%
Tetrasílabos	2	0%
Tridecasílabos	36	5%
	725	100%



Freddy Gatón Arce, por su lado, era de menor sentir social que Aída y de mayor preocupación metafísica. Aunque su forma de versificar es más o menos parecida, este último es más claro en el uso del versolibrismo y la búsqueda de la prosa poética al estilo de Mallarmé, Bretón y compañía.

Vale la pena observar los versos con que inicia *Vía*:

- 1- los-es-pa-cios-a-quie-ta-dos-a-zu-les-de (13 sílabas)
- 2- en-cla-va-dos-as-tros-dan-su-vio-le-taa-lao-tra (13 sílabas)
- 3- to-rrein-ver-ti-da-del-cie-lo-la-to-rreex-tá-ti-ca (14 sílabas)
- 4- mu-da-sal-ta-ner-vio-saen-sus-ri-sas-y-ge-mi-dos (14 sílabas)
- 5- co-mo-ma-ma-ta-lla-da-de-vir-gi-ni-dad-can-tar (15 sílabas)
- 6- de-los-ga-llos-es-pa-cia-la-vi-gi-liayel-mun-do (13 sílabas) 7- no-che-de-to-dos-
los-don-ce-les (9 sílabas)

El primer verso tiene una pausa en la octava sílaba, y luego le siguen cuatro sílabas, pero como su final es agudo se le agrega una y se obtiene el cómputo según se ha anotado: tridecasílabo. No obstante, si se obvia el final agudo que produce la preposición *de* en la pausa versal, y si se hace la cesura en la octava sílaba, el resultado sería de un octosílabo más un tetrasílabo, o sea: dodecasílabo. Vale recordar que de la misma manera empieza el poema de Aída. De aquí pasa el poeta a jugar con los tridecasílabos y los alejandrinos, ofreciendo palabras de acentuación dudosa como *virginidad* y *aquietados*. Son palabras que muy bien pueden responder a la doble acentuación según la sensibilidad del analista³⁰. Luego saltan a la vista las imágenes como *mama*, *espacio*, *gallo*, *vigilia*, *noche*, *donceles*, *cielo*, *torre* y *gemidos*. Semejante a la poética de Aída, estas imágenes también sugieren una segunda creación, pero tienen

³⁰ Hay un antecedente al respecto en los estudios que realiza Dámaso Alonso, 2008. (Ver bibliografía). Llega el autor a la conclusión de que, en la lengua española, los dos tipos de escansión están absolutamente justificados.

más precisión en su intención semántica. Hay menos ambivalencia en estos versos. Se siente la irreductibilidad del universo artístico. El poeta juega con el ritmo. El quinto verso es pentadecasílabo, tiene un final agudo, y Arce sacrifica la acentuación gramatical de la palabra *mamá* en pro de *mama* solo para lograr el ritmo anfibráquico en el tetrasílabo (se recuerda que este pentadecasílabo corresponde a la sumatoria del tetrasílabo y el endecasílabo). Después de esto logra un endecasílabo sáfico (*tallada de virginidad cantar*), hay que observar cómo todos los acentos interiores recaen sobre la vocal *a* y la manera en que el poeta crea un juego de aliteración con la consonante *d*. Es un verso que encarna un nuevo amanecer. Ese cantar, se sabe en el siguiente verso, es el cantar de los gallos, símbolo del nacimiento de un nuevo día. La virginidad encarna la segunda creación. Mientras que Aída sale del sueño al mundo, Gatón Arce se mueve de la virginidad al cantar de los gallos.

Los versos de Arce se parecen a los de Aída en tanto responden a la sumatoria de pequeños metros que confluyen en estructuras versales más grandes hasta llegar a versos de veinte y veinticinco sílabas o más, pero se diferencian de éstos en la resonancia rítmica, en la ambivalencia temática y en la preocupación social. Freddy es más modernista y surrealista que Aída. Quizá se deba esto a que también era más joven que ella y su espíritu respondía a un brío que trascendía los problemas materiales refugiándose en la metafísica. Aída, al ser mujer era más realista, sentía más dolor material. Freddy era más poeta al estilo del que describe Platón, poeta del cielo, aquel a quien los problemas de la tierra le parecen menores con comparación con los problemas de la existencia en el más allá. Lo que sí sucede es que estos dos autores encaraban la juventud dentro de *La Poesía Sorprendida*. Y por ser jóvenes también eran dinámicos y producían versos de difícil partitura o división silábica.

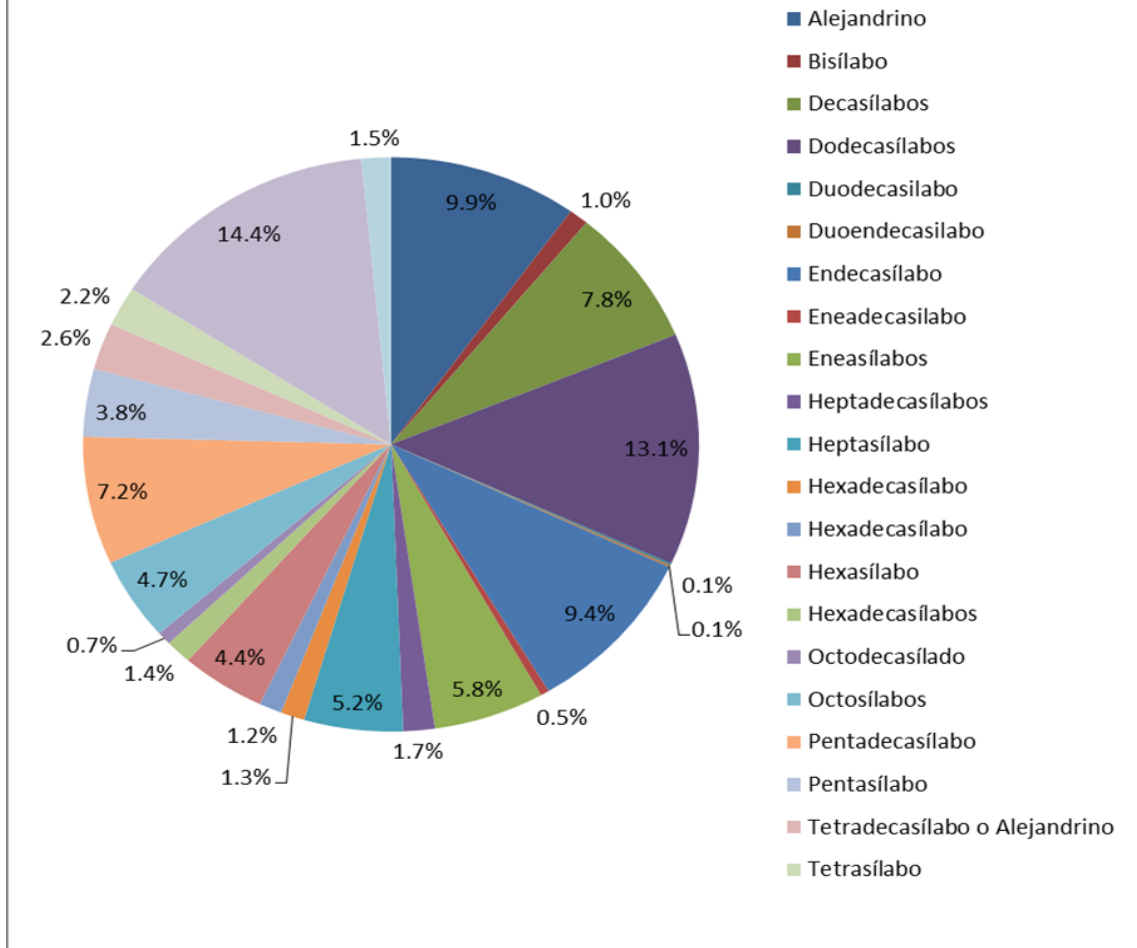
Ese tartamudeo en uno y otro nos habla de su miedo, de su búsqueda; es decir, de su intento por innovar dentro de un grupo que lo había hecho ya casi todo para entonces. El libro de Arce que mejor sirve para ejemplificar todo lo dicho es *Vlía*. Es pura prosa poética; se nota que los versos van sumando pequeños metros regulares hasta formar el gran verso que parece imposible de dividir pero que hechiza por la suavidad de su ritmo interno. *Vlía* es un libro misterioso, de contenido y ritmo novedosos para las letras dominicanas de entonces. Es la prosa poética llevada a unos límites que para la época eran inentendibles en el ambiente intelectual de Santo Domingo. Era novedad, desafío, rebeldía, búsqueda de lo universal, rotura de las fronteras que imponía el mar sobre la isla. Vía viene a ser como la realización del sueño de Aída. Portalatín es *Del sueño al mundo*, Gatón Arce es *Vlía, oído inescuchado*. Dos voces, dos personas, dos gritos... una misma preocupación. *Vlía* fue el libro que llamó la atención de André Bretón e hizo que viajara a Santo Domingo solo con el propósito de conocer a *los poetas sorprendidos*³¹. El cuadro general de los versos de Arce presenta los resultados que se verán a continuación:

³¹Ver detalles al respecto en el cuaderno número 17, de 1946. También se puede consultar el facsímil del mismo en Gatón Arce, 1988: 292.

Cuadro general de los versos de Freddy Gastón Arce

Tipos de verso	Cantidad	Porcentaje
Aleandrino	174	9.9%
Bisílabo	18	1.0%
Decasílabos	137	7.8%
Dodecasílabos	229	13.1%
Duodecasilabo	2	0.1%
Duoendecasilabo	2	0.1%
Endecasílabo	165	9.4%
Eneadecasilabo	8	0.5%
Eneasílabos	102	5.8%
Heptadecasilabos	29	1.7%
Heptasílabo	91	5.2%
Hexadecasilabo	22	1.3%
Hexadecasilabo	21	1.2%
Hexasílabo	78	4.4%
Hexadecasilabos	24	1.4%
Octodecasílado	13	0.7%
Octosílabos	82	4.7%
Pentadecasilabo	126	7.2%
Pentasílabo	67	3.8%
Tetradecasilabo o Aleandrino	46	2.6%
Tetrasílabo	39	2.2%
Tridecasílabo	252	14.4%
Trisílabo	27	1.5%
	1754	100.0%

Cuadro General Tipos de Versos Freddy Gaston Arce



Los porcentajes más altos son para el tridecasílabo, más de un 14, y para el dodecasílabo, más de un 13. Es comprensible que Arce trabaje supeditado a estos versos largos, que en la mayoría de las veces responden a la sumatoria de metros más cortos, pues su inclinación poética se dirige hacia la poesía automática y al poema en prosa. Vale la pena comparar estos porcentajes con los de Aída, que son para los heptasílabos, un 38, y para los alejandrinos, un 9. Si se dividieran en la cesura los versos de Freddy probablemente se hallaría uno con la sorpresa de que tienen la misma estructura que los versos de Aída, sería como sumar dos versos de Aída para que aparezca uno de Arce.

En ese sentido se puede pensar en la búsqueda artística que caracterizaba a estos dos autores, la misma que se ha comentado en párrafos anteriores. Podría decirse que el miedo de Aída en Freddy se convierte en misterio, juego, noche o signo poético que despierta e intenta salir de un sueño (autóctono) para dirigirse al mundo (universo). *Del sueño al mundo* y *Vlía* son aquella poesía que parte de lo nacional, es decir el miedo, el deseo, la ambivalencia, lo social...y llega a la universal, osea: el signo poético hecho, la libertad, los juegos con el ritmo, la intimidad de ser uno con todo y todos. En fin, estas dos voces vienen a llenar el vacío semántico que habían dejado *los postumistas* en su praxis poética, y pasan a ser autores dignos de un estudio particular en el heterogéneo mundo de *los sorprendidos*.

Si se sigue esa misma línea el autor que continúa es Antonio Fernández Spencer. Quizá sea éste el poeta más internacional que tuvo *La Poesía Sorprendida*. Spencer es el único dominicano, y el primer poeta hispanoamericano, que ha sido galardonado con el premio de poesía Adonais en 1952. Vivió en España durante mucho tiempo y era amante de la poesía tradicional en el sentido más tradicional del término. Era muy expresivo y atrevido. Llegó incluso a editar y publicar algunos libros de Miseses Burgos, pero los corregía a su manera y cortaba o alargaba los versos según su propia consideración y defendía lo que hacía como si la obra en sí fuera verdaderamente suya. Era muy cambiante en su estado de ánimo y de la misma manera entraba y salía de *La Poesía Sorprendida* como quien entra y sale de su propia casa. Esa misma dinámica se trasladaba a su ritmo versal. Vale la pena observar unos cuadros que contienen las distintas variedades rítmicas a las que supeditó su práctica poética.

Cuadro General versos de Antonio Fernández Spencer

Tipo de Versos	Cantidad	Porcentaje
Aleandrino a la francesa	23	5.3%
Aleandrino anapéstico	14	3.2%
Aleandrino mixto	70	16.0%
Aleandrino trocaico	1	0.2%
Aleandrino yámbico	14	3.2%
Decasílabo anapéstico	3	0.7%
Decasílabo arcaico	4	0.9%
Decasílabo compuesto	3	0.7%
Decasílabo dactílico compuesto	2	0.5%
Decasílabo mixto	4	0.9%
Decasílabo simple	5	1.1%
Decasílabo trocaico	1	0.2%
Dodecasílabo asimétrico	18	4.1%
Dodecasílabo compuesto	1	0.2%
Dodecasílabo dactílico	1	0.2%
Dodecasílabo de seguidilla	4	0.9%
Dodecasílabo simétrico	8	1.8%
Dodecasílabo ternario	5	1.1%
Dodecasílabo trocaico	1	0.2%
Duodecasílabo compuesto	10	2.3%
Duoendecasílabo compuesto	9	2.1%
Endecasílabo compuesto	5	1.1%
Endecasílabo dactílico corto	1	0.2%
Endecasílabo galaico antiguo	1	0.2%
Endecasílabo heroico corto	2	0.5%
Endecasílabo heroico pleno	1	0.2%
Endecasílabo heroico puro	2	0.5%
Endecasílabo melódico corto	1	0.2%
Endecasílabo melódico largo	1	0.2%
Endecasílabo melódico pleno	1	0.2%
Endecasílabo melódico puro	3	0.7%
Endecasílabo sáfico corto	6	1.4%
Endecasílabo sáfico corto pleno	1	0.2%
Endecasílabo sáfico largo	1	0.2%
Endecasílabo sáfico largo pleno	1	0.2%
Endecasílabo sáfico pleno	2	0.5%
Endecasílabo vacío largo	1	0.2%
Eneadecasílabo compuesto	9	2.1%
Eneasílabo anfibráquico	3	0.7%
Eneasílabo de canción	3	0.7%
Eneasílabo libre	3	0.7%

Eneasílabo yámbico	2	0.5%
Heptadecasílabo compuesto	21	4.8%
Heptasílabo anapéstico	1	0.2%
Heptasílabo mixto	2	0.5%
Heptasílabo yámbico	9	2.1%
Hexadecasílabo	1	0.2%
Hexadecasílabo atípico	4	0.9%
Hexadecasílabo compuesto	42	9.6%
Hexadecasílabo dactílico simple	2	0.5%
Hexasílabo	2	0.5%
Octodecasílabo	1	0.2%
Octodecasílabo atípico	1	0.2%
Octodecasílabo compuesto	14	3.2%
Octosílabo dactílico	2	0.5%
Octosílabo mixto	2	0.5%
Pentadecasílabo anfibráquico	1	0.2%
Pentadecasílabo atípico	2	0.5%
Pentadecasílabo compuesto	2	0.5%
Pentadecasílabo compuesto	42	9.6%
Pentadecasílabo mixto	1	0.2%
Pentadecasílabo yámbico	1	0.2%
Pentasílabo adónico	1	0.2%
Pentasílabo yámbico	2	0.5%
Tetrasílabo trocaico	1	0.2%
Tridecasílabo anapéstico	4	0.9%
Tridecasílabo compuesto	25	5.7%
Tridecasílabo mixto	1	0.2%
Totales	438	100.0%

Versos de mayor frecuencia en Spencer

Versos generales	Cantidad	porcentaje
Hexadecasílabo	49	22%
Pentadecasílabo	49	22%
Alejandrino	122	55%
	220	100%

Cuadro General Spencer

Category	Percentage
Category 1	16.0%
Category 2	9.6%
Category 3	5.7%
Category 4	5.3%
Category 5	3.2%
Category 6	4.1%
Category 7	2.3%
Category 8	2.1%
Category 9	1.8%
Category 10	1.4%
Category 11	0.9%
Category 12	0.7%
Category 13	0.5%
Category 14	0.2%
Category 15	0.1%

- 285

El libro que más resume la búsqueda de Spencer se titula *Vendaval interior*. Los versos que predominan en este texto son los alejandrinos y los pentadecasílabos, a razón de un 15 y un 9.6 por ciento respectivamente. Esta mezcla es significativa porque da la idea de que sobra o falta, a veces, una sílaba métrica en uno u otro verso. También da cuenta de la forma en que componía Spencer sus versos; es decir, sumatoria de metros cortos para llegar al más largo (muy similar a Gatón Arce), lo mismo que hacía con las ediciones de las obras de sus amigos. Como su título lo indica *Vendaval interior* es un libro en donde parece desatarse la libertad interior del poeta, esto lo conecta con las ideas estéticas que defendía como grupo. Da la idea de que Antonio escribió este libro siguiendo línea por línea los postulados de *los sorprendidos*.

Estos tres poetas: Antonio Fernández Spencer, Freddy Gatón Arce y Aída Cartagena Portalatín, constituyen la juventud, la esperanza, la inquietud y el dinamismo de *La Poesía Sorprendida*. Estos fueron parte del motor que generó el impulso novedoso en dicho movimiento, pero sus raíces estaban enterradas en la tradición que muy bien trabajaron dos poetas pilares de entonces: Franklin Mieses Burgos y Mariano Lebrón Saviñón. Estos dos forman parte de los miembros fundadores de *La Poesía Sorprendida*. En el caso de los dos ya se les ha dedicado un apartado bien amplio en los análisis, más a Burgos. Pero vale la pena recordar que Saviñón era un poeta que se dedicaba a la medicina y quizá sea esta profesión la que lo hizo ser tan amante de la tradición. En una época en la que se hablaba de *piruetas verbales* y *versolibrismo* Saviñón siguió con ahínco produciendo sonetos muy al estilo de la tradición quevediana. Al igual que Burgos trabajaba con detalles visibles el ritmo y pulía el verso hasta su más fina capa. No hay un libro capital que resuma su búsqueda, más bien se encuentra uno con poemas en su conjunto y no hay más que ver los propuestos en este análisis para hacerse una idea al respecto. Quizá sea Lebrón Saviñón el

más tradicional de los miembros de *La Poesía Sorprendida*. Y es, además, uno de los principales fundadores e ideólogos del grupo de *los sorprendidos*. Puede notarse de manera clara que los versos que más abundan en los poemas de Saviñón son el alejandrino y el endecasílabo. Su preocupación es más amorosa que social y su búsqueda interior en determinados momentos tiende a centrarse en lo nacional alejándose así un poco de lo propuesto por *los sorprendidos* en sus postulados.

Evidentemente estos cinco poetas constituyen la base, la piedra angular, el eje sobre el que va a girar la poética de uno de los grupos literarios que más influencia ha ejercido sobre la vida artística dominicana. Es por eso que vale la pena dedicar tiempo al estudio de su poesía y a entender cómo dirigían su búsqueda y con cuáles fines. Respondieron a una época en donde la oposición era el suicidio. Se opusieron, vivieron y modificaron el arte de un país elevándola hasta romper las fronteras impuestas por el agua y la distancia, es decir, universalizaron lo nacional.

La crítica general reconoce a este grupo y valora sus aportes desde este rincón del Caribe. Su relación con Juan Ramón Jiménez, Eugenio Granell, Baeza Flores, André Breton y muchos otros autores de valía universal dice mucho respecto a los logros de *los sorprendidos*. Estaban por una poética nacional que se nutriera de lo universal. Sus versos dicen mucho sobre una época y un país que no les ha valorado como deben serlo. A manera de cierre vale la pena observar un cuadro que contenga todos los tipos de versos que trabajó el grupo en su conjunto. En ese sentido se recomienda observar el siguiente cuadro:

Cuadro General Tipo de Versos en Autores Estudiados		
Tipo de Versos	Cantidad	Porcentaje
Aleandrino	735	18%
Bisílabo	19	0%
Decasílabos	184	4%
Dodecasílabos	336	8%
Duodecasílabos	19	0%
Duoendecasilabo	8	0%
Endecasílabos	598	14%
Eneadecasílabos	33	1%
Eneasílabos	164	4%
Heptadecasílabos	276	7%
Heptasílabos	447	11%
Hexadecasílabo	147	4%
Hexasílabos	142	3%
Octodecasílabos	155	4%
Octosílabos	172	4%
Pentadecasílabo	208	5%
Pentasílabos	89	2%
Tetradecasílabos	3	0%
Tetrasílabos	49	1%
Tridecasílabos	368	9%
Trisílabos	40	1%
	4192	100%



Puede verse claramente que los tipos de versos que predominan en el conteo que se registró en todos los autores estudiados son: el alejandrino, con un 10 por ciento, el endecasílabo, con un 14 por ciento y el heptasílabo, con un 11 por ciento. Estos tres tipos de versos se complementan de manera natural en una composición poética. Y eso contesta a la pregunta: ¿Cuál es el tipo de verso que más se trabaja en *La Poesía Sorprendida*? Pues este es el alejandrino con sus complementos naturales.

Ya se ha dicho que el alejandrino es un verso de vuelo largo y de gran valía en la tradición poética universal. El endecasílabo, con sus variantes sáficas y heroicas, es un metro que encarna la descripción de aspectos delicados y asuntos heroicos. El

heptasílabo, por su parte, es un verso de ritmo rápido, cercano a la oralidad. Verso saltarín y que sirve para marcar precisión, seguridad. De igual manera se desarrollan tres generaciones entre los poetas *sorprendidos* y quizá respondan a estas las tres variedades versales. Por otro lado, viene a la mente la investigación de Eugenio García Cuevas, quien ve en la producción de *los sorprendidos* tres tópicos generales, a saber: 100 y tantos de sus versos se vinculan con el motivo o tópico de la soledad, 280 tratan sobre el tópico del dolor y 180 se refieren al motivo de la muerte (García Cuevas, 2011:258). Puede verse el foco de coincidencia: dolor/alejandrinos, muerte/endecasílabos y soledad/heptasílabos. Hay un 0/100 de optimismo en estos poetas y un 100/100 de escepticismo y pesimismo existencial.

V.2. Resultados y conclusiones

Uno de los principales objetivos de este trabajo consistía en determinar cuál es el tipo de verso que más predomina entre los poetas *sorprendidos*, y en ese sentido qué relación tendría este tipo de verso con el tema que trabajan estos poetas. Desde el primer capítulo se plantearon las directrices para que la investigación respondiera, por lo menos se acercara a responder, esta pregunta. Una vez finalizado el estudio, se pueden cuantificar, con precisión, las variantes rítmicas y versales que se constituyeron en foco formal de las producciones poéticas de *los sorprendidos*. Más abajo se pueden ver en detalle cada uno de los hallazgos que llamaron la atención durante la exégesis.

1- Los versos que más predominan en *La Poesía Sorprendida* son el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino. En mayor proporción el alejandrino.

2- Aunque estos poetas en el fondo de su poesía tenían ideas y búsquedas novedosas, utilizaban la forma tradicional para expresarlas. Esto puede notarse en el tipo de verso que predominó en sus composiciones.

3- El ritmo que predomina en este grupo es el polirrítmico en cada variedad versal. Pero todos llevaban casi el mismo ritmo por dentro, compartían las mismas desgracias y desilusiones.

4- Este grupo estuvo integrado por poetas de distintas edades y se formó en varias etapas. La diferencia de edad influía en la forma de expresión aunque la búsqueda fuera la misma; es decir, a mayor juventud era más grande el esfuerzo por trabajar el versolibrismo y las últimas ideas estéticas.

5- Todos estos autores deseaban romper las fronteras que les imponía el mar a la isla en donde vivían, en ese sentido utilizan el mar como metáfora de desafío y de libertad haciendo que el paisaje natural que recrean deje de ser nacional y tienda a convertirse en un paisaje universal, como ellos mismo planteaban.

6- Aunque pertenecían a generaciones distintas, estos poetas eran muy unidos en su objetivo: la renovación de la poesía dominicana. Y lo lograron.

7- *La Poesía Sorprendida* es el movimiento que más autores de renombre le ha dado a la poesía dominicana.

8- La trascendencia metafísica y metafórica de estos poetas fue lo que les permitió seguir escribiendo sin que la mano aplastante del régimen les oprimiera hasta eliminarlos.

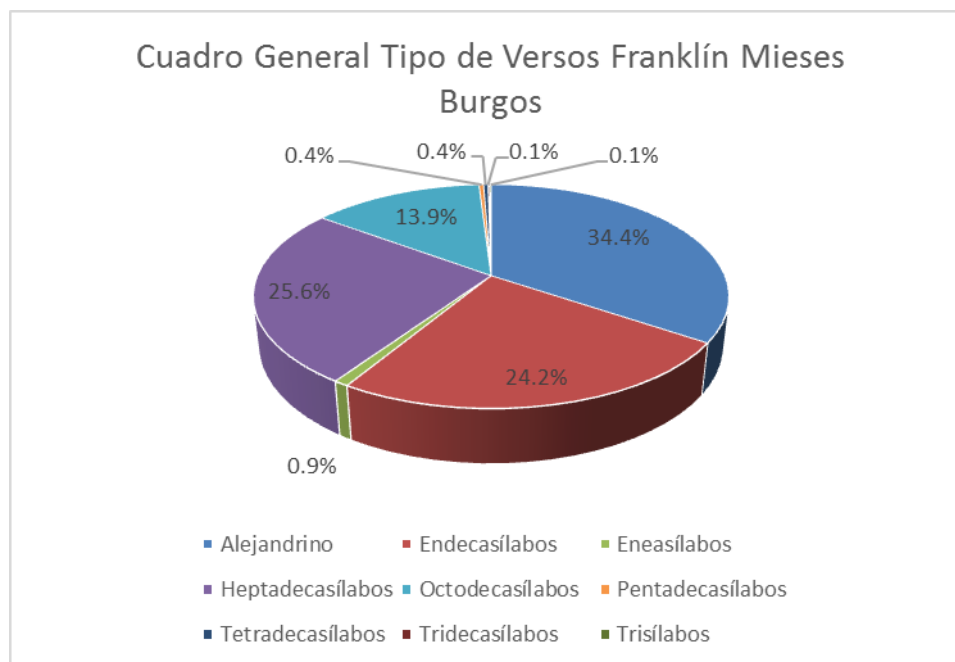
9- Este movimiento estuvo abierto tanto a poetas extranjeros como a diferentes disciplinas artísticas (pintura), y no escatimó riesgo en aceptar y defender mujeres en sus filas.

10- Los poetas *sorprendidos* entendieron bien la sicología del dominicano (lo dice todo sin decir nada) y usaron ese conocimiento para llegar a él; es por eso que muchos de sus versos hablan y llegan más al alma del pueblo cuando desdicen o enmudecen que cuando dicen. Es decir, trabajaron la discreción más que la redundancia o el exhibicionismo.

11- *La Poesía Sorprendida* tuvo dos pilares, dos autores que eran los de mayor edad y que fueron quienes iniciaron los diálogos grupales. Estos son Mieses Burgos y Lebrón Saviñón. A continuación cuadros generales de las obras de cada uno de estos autores (Mieses Burgos y Lebrón Saviñón) con los hallazgos versales en las mismas:

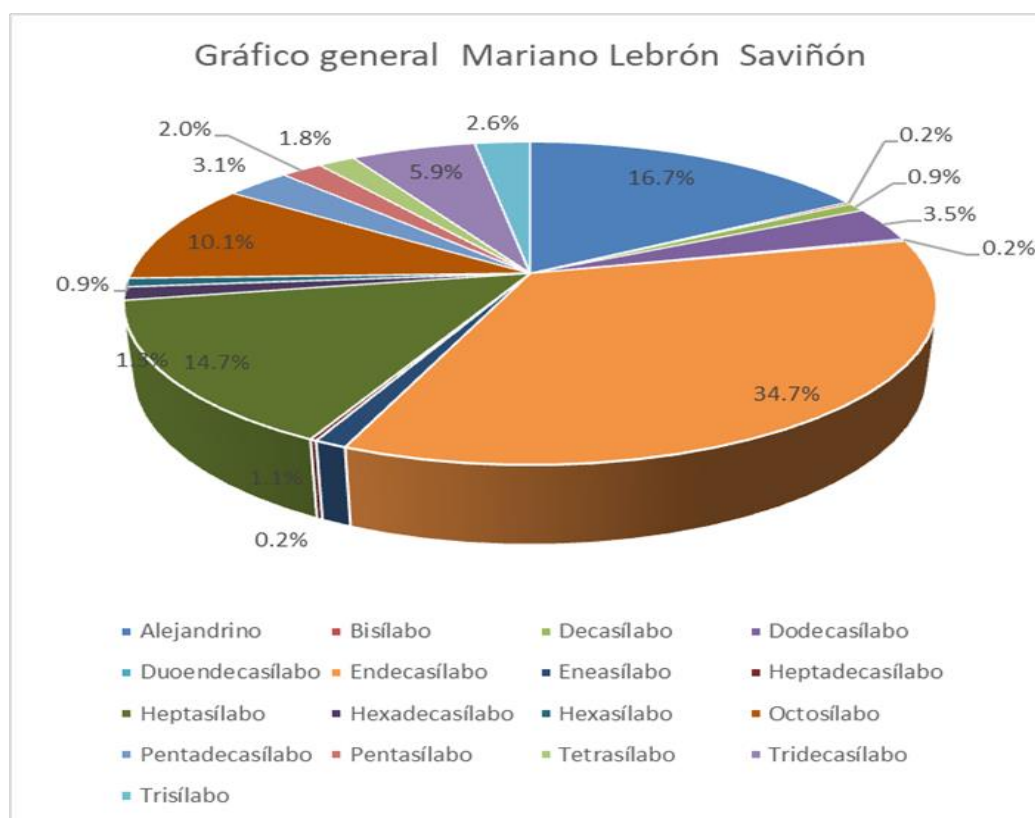
Cuadro general tipo de verso Franklín Mieses Burgos

Tipos de Versos	Cantidad	Porcentaje
Aleandrino	280	34.4%
Endecasílabos	197	24.2%
Eneasílabos	7	0.9%
Heptadecasílabos	208	25.6%
Octodecasílabos	113	13.9%
Pentadecasílabos	3	0.4%
Tetradecasílabos	3	0.4%
Tridecasílabos	1	0.1%
Trisílabos	1	0.1%
	813	100%



Cuadro General Tipos de Versos Marinao Lebrón Saviñón

Tipos de Versos	Cantidad	Porcentaje
Alejandrino	76	16.7%
Bisílabo	1	0.2%
Decasílabo	4	0.9%
Dodecasílabo	16	3.5%
Duoendecasílabo	1	0.2%
Endecasílabo	158	34.7%
Eneasílabo	5	1.1%
Heptadecasílabo	1	0.2%
Heptasílabo	67	14.7%
Hexadecasílabo	6	1.3%
Hexasílabo	4	0.9%
Octosílabo	46	10.1%
Pentadecasílabo	14	3.1%
Pentasílabo	9	2.0%
Tetrasílabo	8	1.8%
Tridecasílabo	27	5.9%
Trisílabo	12	2.6%
	455	100.0%



En la página 289 de este trabajo se llegó a la conclusión de que los versos que predominan en los sorprendidos son: el alejandrino, con un 10 por ciento, el endecasílabo, con un 14 por ciento y el heptasílabo, con un 11 por ciento. Puede verse con claridad en los gráficos anteriores la manera en que estos mismos son los versos que más trabajan Saviñón y Burgos. A esto hay que agregarle el hecho de que el trípode temático que presentan estos poetas es el de dolor, muerte y soledad, respectivamente. Históricamente “el verso de arte mayor está presente en la literatura española desde finales del trescientos como vehículo de temas cultos y elevados” (Lázaro Carreter, 1976: 79). Y sigue diciendo el autor que este tipo de verso, el de arte mayor, alcanza su culminación estética con los poetas Mena y Santillana. La evidencia es clara, los poetas sorprendidos han conjugado, de manera consciente o inconsciente, fondo y forma en una poética que tiene innegables deudas con la más antigua tradición métrica española.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

Autores estudiados y sus obras

CARTAGENA PORTALATÍN, AÍDA (2000) *Obra poética completa*, Santo Domingo, Biblioteca Nacional.

FERNÁNDEZ SPENCER, ANTONIO (1944) *Vendaval interior*, Ciudad Trujillo, Ediciones de La Poesía Sorprendida.

GATÓN ARCE, FREDDY (1944) *Vlía*, Ciudad Trujillo, Ediciones de La Poesía Sorprendida.

_____ (1981) *Y con ayer tanto tiempo*, Santo Domingo, Editora Taller.

_____ (1984) *De paso y otros poemas*, Santo Domingo, Editora Taller.

LEBRÓN SAVIÑÓN, ANTONIO (2010) *Obra poética completa*, Santo Domingo, Editora Nacional.

MIESES BURGOS, FRANKLIN (2000) *Obra poética completa*, Santo Domingo, Bibliófilos.

Bibliografía crítica

ALCÁNTARA ALMÁNZAR, JOSÉ (1979) *Estudios de poesía dominicana*, Santo Domingo, Alfa y Omega.

_____ (1972) *Antología de la literatura dominicana*, Santo Domingo, Editora Cultural Dominicana.

ALARCO LLORACH, E. (1973) *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.

ALONSO, AMADO (1997) *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.

ALONSO, DÁMASO (1969) *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

_____ (2008) *Poesía española*, Madrid, Gredos.

_____ Y BOUSOÑO, CARLOS (1970) *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*, Madrid, Gredos.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1954) *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica.

AYUSO DE VICENTE, GALLARÍN Y SOLANO (1997) *Diccionario Akal de términos literarios*. Editorial Akal, Madrid.

BAEHR, R. (1997) *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.

BAEZA FLORES, ALBERTO (1977) *La poesía dominicana del siglo XX, generaciones y tendencias, poetas independientes. La Poesía Sorprendida, Suprarealismo, dominicanidad y universalidad (1943-1947). II*. Santiago, República Dominicana, Universidad Católica Madre y Maestra, Colección Estudios, No. 22.

BALAGUER, JOAQUÍN (1954) *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, Madrid, C.S.I.C.

BALBÍN LUCAS, RAFAEL DE (1962) *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos.

BELLO, ANDRÉS [1835] (1981) *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros estudios*, en *Obras Completas, VI. Estudios Filológicos, I*. Caracas, La casa de Bello.

BERROA, REI (2007) *Aproximaciones a la literatura dominicana. 1930-1980*. Santo Domingo, Publicaciones del Banco Central de la República Dominicana.

CARBALLO PICAZO, A.(1956) *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

CARROUGES, MICHEL (1950) *André Bretón*, París, Grancia, Gallimard.

CASTILLO, GABRIEL (1967) *Apuntes de métrica*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.

CÉSPEDES, DIÓGENES (1997) *La Poética de Franklin Mieses Burgos*, Santo Domingo, Colección Banreservas- Amigo del Hogar.

COCCO-DE FILIPPIS, DAISY (1984) *Estudios semióticos de poesía dominicana*, Santo Domingo, Editora Taller.

COHEN, JEAN (1982) *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos.

CHANCEL, ROSA (1964) *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.

DELSUE, ELHI (2012) *El endecasílabo*. Blogspot: Sobre el arte poético.

DE LA BARRA, EDUARDO (1892) *Nuevos estudios sobre versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

_____ (1896) *Sistema acentual castellano. Estudio crítico*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

DÍAZ VIGIL (2000) *Obras*, Santo Domingo, Consejo Presidencial de Cultura.

DÍEZ ECHARRI, E. (1970) *Teorías métricas del Siglo de Oro: Apuntes para la historia del verso español*. Madrid, CSIC.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1975) *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.C.

_____ (1988) *Métrica y Poética: Base para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid, UNED.

_____ (1993) *Métrica española*, Madrid, Síntesis.

_____ (1999) *Estudios de métrica*, Madrid, UNED.

_____ (2001) *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, UNED.

_____ (2004) *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2005) *Elementos de métrica española*, Madrid, Tirant Lo Blanch.

_____ (2007) *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO (2009) *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.

FERNÁNDEZ SPENCER, A. (1986) *Obras Poética: 1937-1975*, Biblioteca Nacional, Colección Orfeo, Santo Domingo.

_____ (1953) *Nueva poesía dominicana*, Madrid, Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica.

FREYRE JAIMES, R. (1974) *Poemas/ Leyes de la versificación castellana*, México, Aguilar.

GATÓN ARCE, FREDDY (1953) *Franklin Mieses Burgos. Antología*. Ciudad Trujillo, Librería Dominicana.

_____ (1988) *Publicaciones y Opiniones de la Poesía Sorprendida*, San Pedro de Macorís, Universidad Central del Este.

GARCÍA CALVO, A. (2006) *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Editorial Lucina.

GARCÍA CUEVAS, E. (2011) *Poesía moderna dominicana del siglo XX y los contextos internacionales (Estudio sobre La Poesía Sorprendida)*. Santo Domingo, Editora Nacional.

GERÓN CÁNDIDO (2003) *Diccionario de autores dominicanos*, Santo Domingo, Editora de Colores.

GÓMEZ-BRAVO, ANA M. (1998) *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del Siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

GÓMEZ DE MICHEL, FIUME (1984) *Manual de literatura dominicana y americana*, Santo Domingo, Alfa y Omega.

GUTIÉRREZ FRANKLIN (1995) *Antología histórica de la poesía dominicana del siglo XX, 1912-1995*, New York, Ed. Alcance.

GUTIÉRREZ FRANKLIN (2004) *Diccionario de la literatura dominicana*, Santo Domingo, Editora Nacional.

HENRIQUEZ UREÑA, P. (1961) *Estudios de versificación española*, Argentina, Instituto filológico hispánico, Universidad de Buenos Aires.

HERRERO PARDO, JOSÉ L. (1996) *Métrica española. Teoría y práctica*, Madrid, Ediciones del Orto.

JAURALDE, PABLO (2003) *Tridecasílabos*, Madrid, RHYTHMICA: Revista Española de Métrica Comparada, UNED-Universidad de Sevilla.

JIMENEZ JUAN RAMÓN (2007) *Selección de aforismos*, Madrid, Visor.

KAYSER, WOLFGANG (1992) *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

LAPESA, RAFAEL (2008) *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.

LÁZARO CARRETER, F. (1976) *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.

_____Y CORREA CALDERÓN, E. (1975) *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ-CASANOVO, A. (1994) *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1987) *Métrica española del Siglo XX*, Madrid, Gredos.

LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL L. (2000) *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.

MALDONADO DE GUEVARA, F. (1953) *La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío*, en Revista de Literatura (fasc. 7-junio-sept. págs. 9-58), Madrid.

MARTÍNEZ MORÁN, FRANCISCO (2008) *Curso de iniciación a la escritura poética*, Alcalá, Universidad de Alcalá.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C.(2006) *El endecasílabo agudo*, en Rhythmica, año III-IV, n^o 3-4. Revista Española de Métrica Comparada, Sevilla, Padilla Libros.

MATEO, ANDRÉS L. (1997) *Manifiestos Literarios de la República Dominicana*, Santo Domingo, Editora de Colores.

MINAYA JULIO, N. (1997) *Franklin Mieses Burgos, ¿Maestro de Borges?*, Santo Domingo, Editora Búho.

MIR, PEDRO (1981) *La noción de periodo en la literatura dominicana*, Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo.

NAVARRO DURÁN, R. (2007) *La mirada al texto*, Barcelona, Ariel.

NAVARRO TOMÁS, T. (1972) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid, Guadarrama.

_____ (1982) *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel.

_____ (1985) *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC.

_____ (2004) *Arte del verso*, Madrid, Visor.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1997) *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe.

OSUNA, RAFAEL (1998) *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre las revistas literarias*, Alemania, Kassel.

_____ (2004) *Las revistas literarias: Un estudio introductorio*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

PARAÍSO, ISABEL (2000) *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/libros.

_____ (1985) *El verso libre hispano. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos.

_____ (1976) *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, Planeta.

PENSON, CÉSAR N. (1980) *Reseña histórico-crítica de la poesía en Santo Domingo*, Santo Domingo, Editora Taller.

PIÑA-CONTRERAS, GUILLERMO (1982) *Doce en la literatura dominicana*, Santo Domingo, Amigo del Hogar.

PIZARRO, ANA (1971) *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Chile, Universidad de Concepción.

POZUELOS YVANCOS, JOSÉ M. (2003) *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

PROSDOCIMI DE RIVERA, MARÍA DEL CARMEN (1983) *La poesía de Freddy Gatón Arce-Una interpretación*. Santo Domingo, Editora Taller.

QUILIS MORALES, A. (2007) *Métrica española*, Barcelona, Ariel.

RAMONEDA, ARTURO (2010) *El comentario de textos: Una guía práctica*, Madrid, Alianza Editorial.

RIVERS L. EÍAS (1993) *El soneto español en el siglo de oro*, Madrid, Akal.

ROSARIO, RUBÉN DEL (1944) *El endecasílabo español*, Puerto Rico, Junta editora, Universidad de Puerto Rico.

RUEDA, MANUEL Y HERNÁNDEZ, LUPO (1972) *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea -1912-1962*, Santo Domingo, Universidad Católica Madre y Maestra.

RUEDA, MANUEL (1996) *Dos siglos de literatura dominicana*, Santo Domingo, Colección Sesquicentenario de la Independencia Nacional.

SAAVEDRA MOLINA, JULIO (1946) *Tres grandes metros*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.

SPANG, KURT (1983) *Ritmo y versificación: Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia, Universidad de Murcia.

TORRES, ESTEBAN (2002) *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia.

TORRE, GUILLERMO DE (1971) *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.

UTRERA TORREMOCHA, M. VICTORIA (1999) *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

_____ (2001) *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros.

_____ (2010) *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, CSIC.

VARELA, ELENA- MOÍNO, PABLO Y JURUALDE, PABLO (2005) *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.

VAZ FERREIRA, CARLOS (1920) *Sobre la Percepción Métrica*. Buenos Aires, Losada.

VICIOSO, ABELARDO (1983) *El freno hatero en la literatura dominicana*, Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Revistas consultadas

La Poesía Sorprendida. Colección completa (1943-1947) (1973), Santo Domingo, Editora Cultural Dominicana.

Publicaciones y Opiniones de La Poesía Sorprendida (1998), San Pedro de Macorís, Universidad Central del Este.

Cuadernos Dominicanos de Cultura (1997), Santo Domingo, Banco de Reservas de la República Dominicana.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

(ANEXOS)

TESIS DOCTORAL

**LA POESIA SORPRENDIDA:
ESTUDIO MÉTRICO Y POÉTICO DE VARIOS DE SUS AUTORES**

Presentada por

PABLO REYES PÉREZ

Directora

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO

Madrid, 2019

LA POESIA SORPRENDIDA:
ESTUDIO MÉTRICO Y POÉTICO DE VARIOS DE SUS AUTORES

(ANEXOS)

ÍNDICE

FORMA EN QUE APARECEN LOS ANEXOS.....	2
I. ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS POEMAS DE FRANKÍN MIESES BURGOS.....	4
I.1 ANÁLISIS MÉTRICO DEL LIBRO TITULADO: <i>12 SONETOS Y UNA CANCIÓN A LA ROSA</i> (1945-1947)	5
I.2 COMENTARIO GENERAL DEL LIBRO: DOCE SONETOS Y UNA CANCIÓN A LA ROSA.	56
I.3 ANÁLISIS MÉTRICO DEL LIBRO TITULADO: <i>TORRE DE VOCES</i> . (1929-1936).	61
I.4 COMENTARIO GENERAL DEL LIBRO: <i>TORRE DE VOCES</i>	139
II. ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS POEMAS DE FREDDY GATÓN ARCE	141
II.1 FREDDY GATÓN ARCE, <i>VLÍA</i>	142
III. ANÁLISIS MÉTRICO DE LOS POEMAS DE ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER	196
III.1 <i>VENDAVAL INTERIOR</i> -PRIMERA PARTE (1941)	197

Forma en que aparecen los anexos.

Como se explica en el cuerpo del trabajo, específicamente en el apartado llamado *Metodología*, en primer lugar se copia el texto (los poemas) que se va a estudiar, después, tras cada uno de los poemas, se hace una representación del silabeo métrico y de la acentuación rítmica, finalmente se señalan los aspectos dignos de destacar desde el punto de vista métrico (tipo de acento, tipo de final, encabalgamiento, etc.).

En lo que se refiere a lo simbología gráfica que se usará para señalar los elementos métricos destacados, se siguen las siguientes pautas:

1- Cada verso se presenta numerado en una línea con las sílabas métricas separadas por un guión;

2- La sílaba sobre la que recae el acento se señala poniéndola en negrita;

3- Las sinalefas se señalan con un subrayado;

4- La diéresis se representa poniendo el símbolo de la crema sobre la primera vocal;

5- Los casos de sinéresis aparecen marcados con el color rojo;

6- Hiatos y dialefas aparecen en cursiva;

7- Cuando un verso tiene terminación esdrújula, al final del conteo silábico se agrega un paréntesis con un menos uno dentro (-1), ello indica que hay que restar una sílaba del total contado;

8- Cuando hay un final agudo se agrega un paréntesis con un signo de más al final del verso (+1), ello indica que hay que agregar una sílaba métrica sobre el total contado;

9- En la línea que va debajo de la representación del silabeo, se escriben entre paréntesis las posiciones de las sílabas que llevan acento y la calificación del ritmo acentual de dicho verso;

10- La pausa entre hemistiquios de versos compuestos se indica con una doble barra //, en este caso cada hemistiquio va seguido de la calificación del ritmo acentual que le corresponde, y al final del verso se da la calificación acentual que le corresponde al verso compuesto;

11- Cuando el acento recae sobre una sinalefa, la misma aparece subrayada y en negrita;

12- Cuando una sílaba, además del acento métrico, lleva acento gramatical, aparece en negrita y con la marca ortográfica del acento correspondiente.

Cada análisis va seguido de un comentario métrico en el que se esquematiza y califica la rima que en efecto corresponda, y en donde se comentan algunos elementos métricos de relevancia que hayan aparecido en el poema analizado.

Vale aclarar que, para no alargar más esta muestra, aquí no están todos los textos, sino una selección aleatoria tomada de varios de los autores estudiados.

I. Análisis métrico de los poemas de Frankín Mieses Burgos

I.1 Análisis métrico del libro titulado: *12 Sonetos y una Canción a la Rosa* (1945-1947)

Poesía

Justa Precisa Estricta Estructurada

Concisa Vaga Leve Estremecida

Amorosa Sensible Apasionada

Desnuda Reluciente Amanecida

Solitaria Profunda Desolada

Fresca Primavera Humedecida

Telúrica Celeste Idealizada

Infinita Finita Sorprendida

Atenta Desvelada Vigilante

Cavilosa Serena Delirante

Humana Religiosa Grave Impía

Enigmática Franca Misteriosa

Entrañable Ligera Vaporosa

Única Eterna Universal Poesía.

Poesía: Análisis métrico.

1 **Jus**-ta – Pre-**ci**-sa**Es**-**tric**-ta**Es**-truc-tu-**ra**-da

(1, 4, 6, 10: heroico)

2 Con-**ci**-sa – **Va**-ga- **Le**-ve**Es**-tre-me-**ci**-da

(2, 4, 6, 10: heroico)

3 A-mo-**ro**-sa – Sen-**si**-bleA-pa-sio-**na**-da

(3, 6, 10: heroico)

4 Des-**nu**-da – Re-lu-**cien**-teA-ma-ne-**ci**-da

(2, 6, 10: heroico)

5 So-li-**ta**-ria – Pro-**fun**-da – De-so-**la**-da

(3, 6, 10: heroico)

6 **Fres**-ca – Pri-ma-ve-**ral** -Hu-me-de-**ci**-da

(1, 6, 10: heroico)

7 Te-**lú**-ri-ca – Ce-**les**-teI-**dea**-li-**za**-da

(2, 6, 10: heroico)

8 In-fi-**ni**-ta – Fi-**ni**-ta –Sor-pren-**di**-da

(3, 6, 10: heroico)

9 A-**ten**-ta- Des-ve-**la**-da – Vi-gi-**lan**-te

(2, 6, 10: heroico)

10 Ca-vi-**lo**-sa – Se-**re**-na – De-li-**ran**-te

(3, 6, 10: heroico)

11 Hu-**ma**-na – Re-li-**gio**-sa – **Gra-veIm-pí**-a

(2, 6, 8, 10: heroico)

12 E-nig-**má**-ti-ca -**Fran**-ca- Mis-te-**rio**-sa

(3, 6, 10: heroico)

13 En-tra-**ña**-ble- Li-**ge**-ra – Va-po-**ro**-sa

(3, 6, 10: heroico)

14 **Ú**-ni-ca**E-ter-na**U-ni-ver-**sal** -*P~~oe~~-sí*-a.

(1, 4, 8, 10: sáfico)

Notemos que, salvo en el último verso, la rima de este poema siempre se da en palabras que funcionan como adjetivos (*estructurada-estremecida-apasionada-amanecida-desolada-humedecida-idealizada-sorprendida-vigilante-delirante-impía-misteriosa-vaporosa-poesía*).

También hay que notar que todas las rimas de la composición son del tipo consonante. Es decir, que riman todas las letras a partir de la última vocal acentuada.

Respecto a estos casos han dicho los especialistas lo siguiente: “*La consonancia tanto más agrada, cuanto menos obvia parece*”. (Baehr, R. 1997: 76). Refiriéndose a las rimas que se consiguen con facilidad, sigue diciendo Baehr (Op. cit.: 76): “*Tienen poco valor estilístico las rimas entre formas morfológicas (desinencias de la conjunción, sufijos, etc.: dormida: vivida: sentimiento: pensamiento) porque carecen de fuerza expresiva y son fáciles de encontrar*”.

Comentario métrico al soneto titulado: Poesía

Puede verse claramente que los versos analizados son endecasílabos. Del recuento silábico se deduce lo siguiente: El poema tiene 194 sílabas métricas y nueve (9) sinalefas; esto significa que las sinalefas ocupan un 5.8% de las sílabas del texto. Presenta el caso de una sinéresis en la octava sílaba del verso siete (**idealizada**). Tal vez se deba esto a cierta tendencia a la oralidad en la poesía de Mises Burgos, quien, aunque escribiera *idealizada*, podría estar pensando en (oír) *idializada*, pronunciación común en la República Dominicana, y más si recordamos que nuestro autor es un autodidacta. Otro caso irregular se da en la novena sílaba del verso número catorce (**poesía**), Burgos divide la palabra *poesía* en tres sílabas (poe-sí-a), produciendo una sinéresis en la unión **o-e**.

Conviene fijarse en los acentos extrarrítmicos que aparecen en las sílabas de los versos uno, seis y catorce (1^a); tres, cinco, ocho, diez y doce (3^a).

Vale la pena observar que los versos mantienen una terminación llana siempre, y una total ausencia de encabalgamientos.

La rima es consonante llana en todas las estrofas. Los cuartetos mantienen una misma rima dispuesta de manera cruzada o alterna en cada uno. Sin embargo, esta combinación cambia al llegar a los tercetos, cuya rima es gemela en los dos primeros versos del primero; gemela en los dos primeros versos del segundo, y perfecta entre el tercer verso del primer terceto y el tercer verso del segundo terceto. Su esquema de distribución corresponde al siguiente: **A B A B A B A B C C D E E D**.

Rosa en vigilia

Rosa en vigilia que delira en vano
desde el alto silencio de su orilla.
Aurora vegetal que maravilla
más cerca de lo azul que de lo humano.

Rojo fanal en la delgada mano
del tallo que sostiene la sencilla
luz que prende su sol en la semilla
oscura de su hondo meridiano.

Para ti la palabra iluminada
por donde alza plástica la vida
su soledad más viva y perfumada.

Ninguna forma igual a tu desgaire;
para ser como tú, solo una herida
abierta y desangrándose en el aire.

Rosa en vigilia: Análisis métrico.

- 1 **Ro-saen- vi-gi-lia- que- de-li-raen- va-no**
(1, 4, 8, 10: sáfico)
- 2 des-deel- al-to –si-len-cio-de- suo-ri-lla.
(3, 6, 10: heroico)
- 3 Au-ro-ra- ve-ge-tal- que –ma-ra-vi-lla
(2, 6, 10: heroico)
- 4 **más- cer-ca- de- loa-zul- que- de- lohu-ma-no.**
(1, 2, 6, 10: heroico)
- 5 **Ro-jo- fa-nal- en- la- del-ga-da- ma-no**
(1, 4, 8, 10: sáfico)
- 6 del- ta-llo- que- sos-tie-ne- la- sen-ci-lla
(2, 6, 10: heroico)
- 7 **luz –que- pren-de- su- sol- en- la- se-mi-lla**
(1, 3, 6, 10: heroico)
- 8 os-cu-ra- de- su-hon-do- me-ri-dia-no.
(2, 6, 10: heroico)
- 9 Pa-ra- ti- la- pa-la-brai-lu-mi-na-da
(3, 6, 10: heroico)
- 10 por- don-de- al-za- plás-ti-ca- la- vi-da

(4, 6, 10: heroico)

11 su –so-le-**dad**- **más**- **vi**-vay- per-fu-**ma**-da.

(4, 5, 6, 10: heroico con acento antirrítmico en la quinta sílaba)

12 Nin-**gu**-na- **for**-mai-**gual**- a- tu- des-**gai**-re;

(2, 4, 6, 10: heroico)

13 pa-ra- **ser**- co-mo- **tú**,- **so**-lou-nahe-**ri**-da

(3, 6, 7, 10: heroico con acento antirrítmico en la séptima sílaba)

14 a-**bier**-tay –de-san-**grán**-do-seen- el- **ai**-re.

(2, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: Rosa en vigilia

Estos versos son todos endecasílabos. Para el comentario métrico podría uno detenerse en los acentos antirrítmicos que aparecen en la quinta sílaba del verso número once (**más**), y en la séptima sílaba del verso número trece (**solo**); estos acentos conducen a la ejecución de ciertas pausas que hacen sentir una especie de ligera pérdida de armonía en los versos. Por lo demás, los versos pertenecen al ritmo del endecasílabo yámbico clásico, produciendo un total predominio del heroico (12) sobre el sáfico (2).

Entre las sílabas 5 y 6 del verso 8 encontramos un caso de hiato (*su-hon*) que se debe a la aparición del acento rítmico en la 6^{ta} sílaba (**hon**). Hay otro caso de hiato entre las sílabas 3 y 4 del verso 10 (*de-al*); aquí el acento rítmico recae sobre **al**: 4^{ta} sílaba.

Es notable la manera en que afecta al verso once el acento antirrítmico de la quinta sílaba (lo hace más lento); también se da este caso en el verso trece, aquí en la séptima sílaba.

Los versos 1, 4, 5 y 7 poseen acentos extrarrítmicos en la primera sílaba, mientras que el 2, 7,9 y 13 los poseen en la tercera sílaba.

Las sinalefas de los versos 1, 2, 4, 9, 11, 12,13 y 14 en suma son unas trece (13), es decir que ocupan un 8.4% de las sílabas que componen el poema. Otro dato interesante es el de los dos encabalgamientos que se pueden apreciar en este poema. El primero se forma entre el verso sexto y el séptimo (**sencilla / luz**), después observamos el segundo entre los versos séptimo y octavo (**semilla / oscura**). Estos encabalgamientos son de tipo sirremático.

En cuanto a la rima, es del tipo consonante llana, y tiene la siguiente disposición: En los cuartetos es abrazada y la misma; en los tercetos cambia haciéndose alterna y diferente en cada uno, pero manteniendo una misma composición entre el segundo verso del primer terceto y el segundo verso del cuarto terceto. El esquema de distribución de esta rima responde al tipo: **ABBA ABBACDC EDE.**

Estrella matutina

Gota de luz celeste que destila
desde su propia eternidad cerrada;
espiga de la gracia germinada
en la mano del ángel que vigila.

Sola, serena y por demás tranquila
derrumba su existir en la alborada:
¡Saeta de la noche vulnerada!
¡Redonda voz de una lejana esquila!

Pastor a que apacienta en altos prados
donde de claridades nacen rosas
de solitarios pétalos nevados.

¿Qué enamorado serafín te cuida
a la orilla del aire en que reposas
lo mismo que una lámpara encendida?

Estrella matutina: Análisis métrico

- 1 **Go-ta- de-luz- ce-les-te- que- des-ti-la**
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 2 des-de- su- **pro-pia**e-ter-ni-**dad-** ce-**rra-da**;
(4, 8, 10: sáfico)
- 3 es-**pi**-ga- de- la- **gra**-cia- ger-mi-**na-da**
(2, 6, 10: heroico)
- 4 en- la- **ma**-no- del- **án**-gel- que- vi-**gi**-la.
(3, 6, 10: heroico)
- 5 **So**-la,- se-**re-nay**- por- de-**más**- tran-**qui**-la
(1, 4, 8, 10: sáfico)
- 6 de-**r**rum-ba- sue-xis-**tir**- en- laal-bo-**ra-da**:
(2, 6, 10: heroico)
- 7 ¡*Sa-e*-ta- de- la- **no**-che- vul-ne-**ra-da**!
(2, 6, 10: heroico)
- 8 ¡Re-**don**-da- **voz**- deu-na- le-**ja-naes**-**qui**-la!
(2, 4, 5, 8, 10: sáfico)
- 9 Pas-**to**-ra- quea-pa-**cien-taen**- **al**-tos- **pra**-dos
(2, 6, 8, 10: heroico)
- 10 don-de- de- cla-ri-**da**-des- **na**-cen- **ro**-sas

(6, 8, 10: heroico)

11 de –so-li-**ta**-rios- **pé**-ta-los- ne-**va**-dos.

(4, 6, 10: heroico)

12 ¿Qué-na-mo-**ra**-do- se-ra-**fín**- te- **cui**-da

(1, 4, 8, 10: sáfico)

13 a –lao-**ri**-lla- del- **ai**-reen- que- re-**po**-sas

(3, 6, 10: heroico)

14 lo –**mis**-mo- queu-na- **lám**-pa-raen-cen-**di**-da?

(2, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: Estrella matutina.

Los endecasílabos de este poema tienen un ritmo alterno entre sáfico y heroico, en donde es notable el predominio de este último, algo normal en los sonetos de Mises Burgos.

No importa que el verso número 10 no tenga ningún acento antes de la 6^{ta} sílaba, esto es algo propio del endecasílabo heroico.

Los versos 1,5, y 12 poseen acentos extrarrítmicos en la primera sílaba; mientras que el 4 y el 13 los poseen en la tercera sílaba.

El verso 8 tiene un acento antirrítmico en la 5^{ta} sílaba.

Entre la 1^{ra} y la 2^{da} sílabas hay un hiato gramatical (*sa-e*). A este fenómeno también se le llama azeuxis.

Las sinalefas de los versos 2, 5, 6, 8, 9, 13 y 14 en conjunto son unas trece (13), lo que equivale a un 8.4% del total de sílabas del texto.

Si como punto final nos detenemos en la rima, llegaríamos a la siguiente conclusión: No hay variación notable con respecto al segundo soneto analizado, se da el mismo tipo de rima, es decir la perfecta llana con una disposición abrazada en los cuartetos, y la misma distribución que en el anterior poema, incluso en los tercetos (**ABBA ABBA CDC EDE**).

El río

Con su húmeda espada reluciente
--caballero de niebla y de rocío--,
camino que camina pasa el río
solitario, desnudo, transparente.

Desde su pie descalzo hasta su frente,
como clavada hoja en el vacío,
sube a su piel un hondo escalofrío
de misterioso hielo permanente.

En torno a la luz que la enajena
--desolada, metálica, de cobre—
hay una voz oculta que resuena.

Por esta voz que eterna la reclama,
hacia la inmensa soledad salobre
su corazón de agua se derrama.

El río: Análisis métrico.

1. Con- *su-hú*-me-daes-**pa**-da- re-lu-**cien**-te
(3, 6, 10: heroico)
2. --ca-ba-**lle**-ro –de- **nie**-blay- de- ro-**cí**-o--,
(3, 6, 10: heroico)
3. ca-**mi**-no-que- ca-**mi**-na- **pa**-sael- **rí**-o
(2, 6, 8, 10: heroico)
4. so-li-**ta**-rio,- des-**nu**-do,- trans-pa-**ren**-te.
(3, 6, 10: heroico)
5. Des-de- su- **pie**- des-**cal**-zohas-ta- su- **fren**-te,
(4, 6, 10: heroico)
6. co-mo- cla-**va**-*da-ho*-jaen- el- va-**cí**-o,
(4, 6, 10: heroico)
7. **su**-bea- su- **piel**- un- **hon**-does-ca-lo-**frí**-o
(1, 4, 6, 10: heroico)
8. de –mis-te-**rio**-so-**hie**-lo- per-ma-**nen**-te.
(4, 6, 10: heroico)
9. En- **tor**-*no-a*- la- **luz**- que- lae-na-**je**-na
(2, 6, 10: heroico)
10. --de-so-**la**-da,- me-**tá**-li-ca,- de- **co**-bre—
(3, 6, 10: heroico)
11. **ha**-**yu**-na- **voz**- o-**cul**-ta- que- re-**sue**-na.
(1, 2, 4, 6, 10: heroico con acento antirrítmico en la primera sílaba)

12. Por- **es**-ta- **voz**- quee-**ter**-na- la- re-**cla**-ma,
(2, 4, 6, 10: heroico)

13. ha-cia- lain-**men**-sa- so-le-**dad**- sa-**lo**-bre
(4, 8, 10: sáfico)

14. su- co-ra-**zón**- *de-a*-gua- se- de-**rra**-ma.
(4, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: El río.

Se repite la misma estructura de los sonetos anteriores. Es digno de mención, aunque ya lo he señalado, el hiato que se da entre las sílabas número tres y número cuatro del noveno verso (**no/a**); es inesperado, pero necesario para obtener el endecasílabo heroico. También merece comentario el acento antirrítmico que se puede observar en la segunda sílaba del verso número once (**ha**), es antirrítmico porque está demasiado próximo al acento rítmico de la sílaba número dos del mismo verso.

Conviene observar el hiato del verso 6 (6^{ta}-7^{ma} sílabas), el del verso 9 (3^{ra}-4^{ta} sílabas) y el del verso 14 (5^{ta}-6^{ta} sílabas).

Los versos 1, 2, 4 y 10 tienen acento extrarrítmico en tercera sílaba.

Se nota la oralidad que adquiere el poema a través de las sinalefas que aparecen en versos como el 2, 3, 5, 6, 7, 9, 12 y 13; unas diez, es decir, un 6.5% de las sílabas del texto.

En cuanto a la rima, es similar a la del soneto anterior (consonante con disposición del tipo **ABBA ABBA CDC EDE**: Abrazada); podrían, quizá, comentarse dos semiconsonancias: la que se da entre el primer verso y el cuarto (**reluciente**/ **transparente**), esto se debe a la

aparición de la semiconsonante **i** en el primer término. Otra semiconsonancia se da entre los versos número nueve y número once (enaj**ena**/ res**uena**), esta se debe a la aparición de la semiconsonante **u** en el segundo término.

Humilde mayo

Mayo trajo la flor, la milagrosa
palabra vegetal que arrulla el viento.

Mayo pobló su propio firmamento
con la sola presencia de una rosa.

Yo la miré ascender tan jubilosa
a su pequeño, débil monumento,
que fue como si viera el nacimiento
de una terrestre aurora luminosa.

Era su viva lumbre madrugada
una encendida hoguera encarcelada
en el cielo cerrado de su esfera.

Única roja rosa amanecida.

Rosa de una estación empobrecida.

¡Solo con ella fue la primavera!

Humilde mayo: Análisis métrico

- 1 **Ma-yo- tra-jo- la- flor,- la- mi-la-gro-sa**
(1, 3, 6, 10: heroico)
- 2 pa-**la**-bra- ve-ge-**tal- quea-rru-llael- vien-to.**
(2, 6, 8, 10: heroico)
- 3 **Ma-yo- po-bló- su- pro-pio- fir-ma-men-to**
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 4 con- la- **so**-la- pre-**sen**-cia- **deu**-na- **ro**-sa.
(3, 6, 8, 10: heroico)
- 5 **Yo** -la- mi-**réas**-cen-**der-** tan- ju-bi-**lo**-sa
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 6 a- su- pe-**que**-ño,- **dé**-bil- mo-nu-**men**-to,
(4, 6, 10: heroico)
- 7 que- **fue**- co-mo- si- **vie-rael-** na-ci-**mien**-to
(2, 6, 10: heroico)
- 8 **deu**-na- te-**rres-treau-ro**-ra- lu-mi-**no**-sa.
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 9 **E**-ra- su- **vi**-va- **lum**-bre- ma-dru-**ga**-da
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 10 **u-naen**-cen-**di-daho-gue-raen**-car-ce-**la**-da

(1, 4, 6, 10: heroico)

11 en –el- **cie**-lo- ce-**rra**-do- de- sues-**fe**-ra.

(3, 6, 10: heroico)

12 **Ú**-ni-ca- **ro**-ja- **ro**-saa-ma-ne-**ci**-da.

(1, 4, 6, 10: heroico)

13 **Ro**-sa- deu-naes-ta-**ción**- em-po-bre-**ci**-da.

(1, 3, 6, 10: heroico)

14 **¡So**-lo- con- **e**-lla- **fue**- la- pri-ma-**ve**-ra!

(1, 4, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: Humilde mayo.

Como se habrá notado, este soneto está compuesto únicamente por versos heroicos. Llama la atención el hecho de que sea el primero de este tipo que encontramos en el poemario de Mises Burgos.

Es digno de mención el encabalgamiento con que inicia el poema, entre los versos uno y dos (**milagrosa/palabra...**), es sirremático y suave.

Los versos 1, 3, 12, 13 y 14 poseen acentos extrarrítmicos en primera sílaba; en 1, 4, 11 también encontramos acentos extrarrítmicos en tercera sílaba.

Las sinalefas de los versos: 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12 y 13 en total son catorce (14), lo que abarca un 9.1% de las sílabas del texto.

En cuanto a la rima notamos que es de tipo consonante llana con algunas semiconsonancias; es el caso de los versos dos y tres (**viento/firmamento**) y el de los versos seis y siete (**momento/nacimiento**). Como se habrá notado, la protagonista en estos casos ha sido la semiconsonante **i**.

Notemos que la disposición de la rima, en los cuartetos, es del tipo abrazada (como en el primer soneto analizado) es decir: **ABBA ABBA**.

Sin embargo, los tercetos responden a la siguiente disposición:

- Los dos primeros versos del primer terceto tienen un tipo de rima gemela;
- Los dos primeros versos del segundo terceto tienen un tipo de rima gemela.
- El tercer verso del primer terceto rima con el tercer verso del segundo terceto.

Todo esto se esquematiza de la siguiente manera: (**CCD EED**); esta distribución coincide con las que hemos analizados en los poemas anteriores, exceptuando el primero.

Viva muerte

Huésped del cuerpo humano que me cierra
en mortales mortajas hospedado,
transito con mi ser resucitado
como una viva muerte por la tierra.

Y cuanto miro en torno es una guerra
suscitada en un tiempo limitado
por donde va cayendo derramado
el instante de vida que la encierra.

Solo de muerte en muerte caminando,
solo de vida en vida cada día
igual que una semilla germinando.

Va mi vivir hacia su cielo incierto;
llevando sin saber, en su agonía,
la muerte en vida, y con la vida, muerto.

Viva muerte: Análisis métrico

1 Hués-ped- del- **cuer-pohu-ma**-no- que- me- **cie**-rra

(1, 4, 6, 10: heroico)

2 en –mor-**ta**-les- mor-**ta**-jas- hos-pe-**da**-do,

(3, 6, 10: heroico)

3 tran-**si**-to- con- mi- **ser**- re-su-ci-**ta**-do

(2, 6, 10: heroico)

4 co-**mou**-na- **vi**-va- **muer**-te- por- la- **tie**-rra.

(2, 4, 6, 10: heroico)

5 Y-cuan-to- **mi-roen**- **tor-noes**- u-na- **gue**-rra

(4, 6, 7, 8, 10: heroico¹ antirrítmico en 7^{ma} sílaba)

6 su-sci-**ta-daen**- un- **tiem**-po- li-mi-**ta**-do

(3, 6, 10: heroico)

7 por- don-de- **va**- ca-**yen**-do- de-rra-**ma**-do

(4, 6, 10: heroico)

8 el –ins-**tan**-te- de- **vi**-da- que- **laen**-**cie**-rra.

(3, 6, 10: heroico)

9 **So**-lo- de- **muer-teen**- **muer**-te- ca-mi-**nan**-do,

(1, 4, 6, 10: heroico)

¹Este verso también se puede considerar sáfico, pero como siento un poco débil el acento de 8^a sílaba, lo califico heroico.

- 10 so-lo- de- **vi-daen**- vi-da- ca-da- **dí**-a
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 11 i-gual- **queu**-na- se-mi-lla- ger-mi-**nan**-do.
(2, 3, 6, 10: heroico con antirrítico en 3^{ra} sílaba)
- 12 **Va** -mi- vi-**vir**- ha-cia- su- **cie-loin-cier**-to;
(1, 4, 8, 10: sáfico)
- 13 lle-**van**-do- sin- sa-**ber**,- en- sua-go-**ní**-a,
(2, 6, 10: heroico)
- 14 la- **muer-teen**- **vi-da**,y- con- la- vi-da,- **muer**-to.
(2, 4, 8, 10: sáfico)

Comentario métrico al soneto titulado: Viva muerte.

Este soneto no varía mucho de los que hasta ahora hemos analizado.

Vale la pena observar los acentos extrarrítmicos que aparecen en los versos 1, 9, 10 y 12 en la primera sílaba; y en 2, 8, 6 en la tercera sílaba.

Las sinalefas que aparecen en versos como el 1, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14 suman un total de trece (13), es decir, un 8.4% de las sílabas del texto.

La rima es del tipo consonante llana, pero se nota la presencia de algunas semiconsonancias: entre los versos cinco y ocho (**guerra/cierra**), otra entre los versos once y catorce (**incierto/muerto**).

La disposición de la rima es abrazada (**ABBA ABBA CDC EDE**). Es una de las disposiciones comunes que Mises Burgos utiliza en sus sonetos.

A la sangre

Agua de soledad, agua sin ruido,
desatado cristal de pura fuente;
agua que va cayendo interiormente
en mi cielo más hondo y escondido.

¿Qué misterioso viento sumergido,
tu natural hechura de torrente
transfigura ideal y simplemente
en un rojo clavel enardecido?

Hay un íntimo dios que te construye.
El mismo dios que lento de ti fluye
por los labios abiertos de la herida.

Vivo clavel humano que perdura
sujeto por la leve arquitectura
de la fugaz estatua de la vida.

A la sangre: Análisis métrico

- 1 **A**-gua- de- so-le-**dad**,- **a**-gua- sin- **rui**-do,
(1, 6, 7, 10: heroico con acento antirrítico en séptima sílaba)
- 2 de-sa-**ta**-do- cris-**tal**- de- **pu**-ra- **fuen**-te;
(3, 6, 8, 10: heroico)
- 3 **a**-gua- que- **va**- ca-**yen**-doin-te-rrior-**men**-te
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 4 en- mi- **cie**-lo- **más**- **hon**-do-yes-con-**di**-do.
(3, 5, 6, 10: heroico con antirrítico en 5ª sílaba)
- 5 **Qué**- mis-te-**rio**-so- **vien**-to- su-mer-**gi**-do,
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 6 tu- na-tu-**ral**- he-**chu**-ra- de- to-**rren**-te
(4, 6, 10, heroico)
- 7 trans-fi-**gu**-rai-de-**al**- y- sim-ple-**men**-te
(3, 6, 10: heroico)
- 8 en -**un**- **ro**-jo- cla-**vel**- e-nar-de-**ci**-do?
(2, 3, 6, 10: heroico)
- 9 **Ha**-yun- **ín**-ti-mo- **dios**- que- te- cons-**tru**-ye.
(1, 2, 3, 6, 10: heroico con acentos antirríticos en 1ª y 3ª sílabas)
- 10 El- **mis**-mo- **dios**- que- **len**-to- de- **ti**- **flu**-ye

(2, 4, 6, 9, 10: heroico con antirrítico en 9ª sílaba)

11 por- los- **la**-bios- a-**bier**-tos- de- lahe-**ri**-da.

(3, 6, 10: heroico)

12 **Vi**-vo- cla-**vel**- hu-**ma**-no- que- per-**du**-ra

(1, 4, 6, 10: heroico)

13 su-**je**-to- por- la- **le**-year-qui-tec-**tu**-ra

(2, 6, 10: heroico)

14 de- la- fu-**gaz**- es-**ta**-tua- de- la- **vi**-da.

(4, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: A la sangre.

Los versos 1, 3, 5 y 12 poseen acentos extrarrítmicos en primera sílaba; en 2, 4, 7, 8 y 11 encontramos acentos extrarrítmicos en tercera sílaba.

Las sinalefas de los versos 3, 4, 7, 11 y 13 suman cinco (5), es decir, un 3.2% del total de sílabas en el poema. Hacen sentir el efecto de oralidad.

Hay semiconsonancia entre los versos uno y cuatro (**ruido/escondido**), y entre los versos dos y tres (**fuerte/interiormente**). La rima es del tipo consonante llana y está organizada de la siguiente manera: **ABBA ABBA CCD EED**

Este tacto

(Con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido)

Este tacto solícito que abruma;
este vivir más hondo en los sentidos,
va descubriendo cielos escondidos;
nuevos mares ocultos en la espuma.

Ignorados espacios por la pluma
de misteriosos pájaros caídos,
mundos de claridades suspendidos
tras la pequeña noche de la bruma.

Nada perdura inédito al contacto
de este absorto mirar inquisitivo
de las pupilas íntimas del tacto.

Así de mi interior huyen las nieblas;
porque si ciego para el mundo vivo,
lleno de luz estoy en mis tinieblas.

Este tacto: Análisis métrico.

(Con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido)

- 1 **Es-te- tac-to- so-lí-ci-to- quea-**bru**-ma;**
(1, 3, 6, 10: heroico)
- 2 **es-te- vi-vir- más- hon-doen- los- sen-ti-dos,**
(1, 4, 6, 5, 10: heroico con antirrítico en 5^a)
- 3 **va- des-cu-brien-do- cie-los- es-con-di-dos;**
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 4 **nue-vos- ma-res- o-cul-tos- en- laes-**pu**-ma.**
(1, 3, 6, 10: heroico)
- 5 **Ig-no-ra-dos- es-pa-cios- por- la- **plu**-ma**
(3, 6, 10: heroico)
- 6 **de- mis-te-rio-sos- pá-ja-ros- ca-í-dos,**
(4, 6, 10: heroico)
- 7 **mun-dos- de- cla-ri-da-des- sus-pen-di-dos**
(1, 6, 10: heroico)
- 8 **tras- la- pe-que-ña- no-che- de- la- **bru**-ma.**
(4, 6, 10: heroico)
- 9 **Na-da- per-du-rai-né-di-toal- con-**tac**-to**

(1, 4, 6, 10: heroico)

10 **dees-teab-sor-to- mi-rar- in-qui-si-ti-vo**

(1, 3, 6, 10: heroico)

11 de- las- pu-**pi**-las- **ín**-ti-mas- del- **tac**-to.

(4, 6, 10: heroico)

12 A-**sí**- de- miin-te-**rior- hu**-yen- las- **nie**-blas;

(2, 6, 7, 10: heroico)

13 por-que- si- **cie**-go-pa-rael- **mun**-do- **vi**-vo,

(4, 8, 10: sáfico)

14 **lle**-no- de- **luz**- es-**to**-yen- mis- ti-**nie**-blas.

(1, 4, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: Este tacto.

En este soneto es digno de atención el encabalgamiento suave que podemos observar entre los versos cinco y seis (**pluma/de misteriosos pájaros**).

Llama la atención el acento antirrítmico en la 7ª sílaba del verso 12.

Las sinalefas de los versos 1, 2, 4, 9, 10, 12, 13 y 14 son nueve (9) en total. Estas abarcan un 5.2% del total de sílabas del texto.

Los versos 1, 2, 3, 4, 7, 9 y 14 poseen acentos extrarrítmicos en la primera sílaba; en 1, 4, 5 y 10 encontramos acentos extrarrítmicos en la tercera sílaba.

En cuanto a la rima, se repite la de poemas anteriores, es decir, es del tipo consonante llana y tiene una disposición abrazada: **ABBA ABBA CDC EDE**. Esta combinación se repite normalmente en los sonetos de Mises Burgos.

El cielo destruido

¡Oh cielo riguroso! ¡Oh triste suerte!

¡Que tantas muertes das con una muerte!

El cielo destruido porque llora
mi acongojado corazón humano,
no es el perenne cielo cotidiano
donde el rostro del tiempo se colora.

El hondo cielo que mi ser añora
por ser de íntimo sol su meridiano,
ese cielo cayó desde mi mano
hacia una eterna noche sin aurora.

Nada queda de él. Sol el recuerdo
a mitad del camino en que me pierdo
alza el hueco fantasma de su nombre.

Cielo del ser en su mañana.

¡Cambio del sabor de una manzana
perdido para siempre por el hombre!

El cielo destruido: Análisis métrico

¡Oh cielo riguroso! ¡Oh triste suerte!

¡Que tantas muertes das con una muerte!

- 1- El- **cie**-lo-des-*trü-i*-do- por-que- **llo**-ra
(2, 6, 10: heroico)
- 2- mia-con-go-**ja**-do- co-ra-**zón**- hu-**ma**-no,
(4, 8, 10: sáfico)
- 3- noes- el- pe-**ren**-ne- **cie**-lo- co-ti-**dia**-no
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 4- don-deel- **ros**-tro- del- **tiem**-po- se- co-**lo**-ra.
(3, 6, 10: heroico)
- 5- El- **hon**-do- **cie**-lo- que- mi- **ser**- a-**ño**-ra
(2, 4, 6, 8, 10: sáfico)
- 6- por -**ser**- deín-ti-mo- **sol**- su- me-ri-**dia**-no,
(2, 3, 6, 10: heroico)
- 7- e-se- **cie**-lo- ca-**yó**- des-de- mi- **ma**-no
(1, 3, 6, 10: heroico)
- 8- ha-ciau-nae-**ter**-na- **no**-che- sin- au-**ro**-ra.
(2, 4, 6, 10: heroico)
- 9- **Na**-da- **que**-da- *de-él*.- **So**-loel- re-**cuer**-do
(1, 3, 6, 7, 10: heroico con antirrítico en 7ª sílaba)

10- a- mi-**tad**- del- ca-**mi-noen**- que- me- **pier**-do

(3, 6, 10: heroico)

11- **al-zael**- **hue**-co- fan-**tas**-ma- de- su- **nom**-bre.

(1, 3, 6, 10: heroico)

12- **Cie**-lo- del- **ser**- me-**jor**-en- su- ma-**ña**-na.

(1, 4, 6, 10: heroico)

13- ¡A-**cam**-bio- del- sa-**bor**- **deu**-na- man-**za**-na

(2, 6, 7, 10: heroico con antirrítico en 7ª sílaba)

14- per-**di**-do- pa-ra- **siem**-pre- por- el- **hom**-bre!

(2, 6, 10: heroico).

Comentario métrico al soneto titulado: Cielo destruido.

En este soneto Mises Burgos trabaja la misma estructura que en los demás.

Es digna de mención la diéresis que aparece en el verso uno (*des-tru-í-do*). En la ligera pausa que se hace al llegar a esta sílaba, sentimos como que el verso tiembla y nos da la impresión de que se está destruyendo.

Hay un hiato entre las 5ª y 6ª sílabas del verso 9 (*de-él*).

Conviene observar las sinalefas de los versos 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11 y 13 (son nueve -9-), abarcan un 5.8% del total de sílabas del texto. Podemos notar que los versos 7, 9, 11 y 12 poseen acentos extrarrítmicos en la primera sílaba. En 4, 7, 9, 10 y 11 encontramos acentos extrarrítmicos en tercera sílaba.

En cuanto a la rima es consonante llana, y posee una disposición abrazada: **ABBA**
ABBA CCD EED. Observemos que vuelve al uso de las rimas gemelas en los tercetos
(recuerdo/*pierdo*).

Amor

(Quien a las llamas del amor no muere)

Es el amor en todas las edades
del ser que valeroso lo frecuenta,
una oscura semilla que fermenta
en etapas de calma y tempestades.

Más dado a lo irreal que a realidades
del suelo material donde se asienta,
va como oveja dulce que apacienta
en prados de celestes claridades.

Arquitecto del cielo que idealiza:
arde desde la lava a la ceniza
de sus propios volcanes desatados.

Hasta que por el fuego que lo inflama,
es consumido por la misma llama,
en soledad de dos acompañados.

Amor: Análisis métrico

(Quien a las llamas del amor no muere)

- 1- Es –el- a-mor- en- to-das- las- e-da-des
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 2- del –ser- que- va-le-ro-so -lo –fre-cuen-ta,
(2, 6, 10: heroico)
- 3- u-naos-cu-ra- se-mi-lla- que- fer-men-ta
(1, 3, 6, 10: heroico)
- 4- en e-ta-pas- de- cal-may- tem-pes-ta-des.
(3, 6, 10: heroico)
- 5- Más- da-doa- loi-rre-al- quea- *rea*-li-da-des
(1, 2, 6, 10: heroico)
- 6- del- sue-lo- ma-te-rial- don-de- sea-sien-ta,
(2, 6, 10: heroico)
- 7- va- co-moo-ve-ja- dul-ce- quea-pa-cien-ta
(1, 4, 6, 10: heroico)
- 8- en –pra-dos- de- ce-les-tes- cla-ri-da-des.
(2, 6, 10: heroico)
- 9- Ar-qui-tec-to- del- cie-lo- quei-*dea*-li-za:
(3, 6, 10: heroico)
- 10- ar-de- des-de- la- la-vaa- la- ce-ni-za
(1, 6, 10: heroico)

- 11- de –sus- **pro**-pios- vol-**ca**-nes- de-sa-**ta**-dos.
(3, 6, 10: heroico)
- 12- Has-ta- que- por- el- **fue**-go- que- loin-**fla**-ma,
(6, 10: heroico)
- 13- **es**- con-su-**mi**-do- por- la- **mis**-ma- **lla**-ma,
(1, 4, 8, 10: sáfico)
- 14- en- so-le-**dad**- de- **dos**- a-com-pa-**ña**-dos.
(4, 6, 10: heroico).

Comentario métrico al soneto titulado: Amor.

En este soneto encontramos acentos extrarrítmicos en la primera sílaba de los versos 1, 3, 5, 7 y 10; también la tercera sílaba de los versos 3, 4, 9 y 11.

Conviene observar la función oral de las sinalefas en los versos 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10 y 12. Estas son diez (10) y abarcan un 7.1% del total de sílabas del texto.

En cuanto a la rima, es del tipo consonante llana y tiene una disposición abrazada: **ABBA ABBA CCD EED**. Es la misma estructura que observamos en el soneto anterior.

El mensaje

(Que del arte ostentando los primores)

Allí en donde el ángel nos revela
su celeste palabra iluminada;
allí mi alma atenta se desvela
sola de madrugada a madrugada.

Por esta voz eterna que ella anhela
verla en carne de estatua edificada,
hay una fría caricia que la hiela
y un fuego que la enciende en llamarada.

No da el ángel su voz, porque la tira
desde aquel alto desolado clima
de la noche cerrada en que delira.

Hay que bajar del cielo a lo más hondo
de la insondable entraña de la sima,
para alcanzar su voz que está en el fondo.

El mensaje: Análisis métrico

(Que del arte ostentando los primores)

1. A-llí-en- don-deel- án-gel- nos- re-ve-la
(2, 6, 10: heroico)
2. su- ce-les-te- pa-la-brai-lu-mi-na-da;
(3, 6, 10: heroico)
3. a-llí-mi-al-maa-ten-ta- se- des-ve-la
(2, 4, 6, 10: heroico)
4. so-la- de- ma-dru-ga-daa- ma-dru-ga-da.
(1, 6, 10: heroico)
5. Por- es-ta- voz- e-ter-na- quee-llaa-nhe-la
(2, 4, 6, 8, 10: heroico)
6. ver-laen- car-ne- dees-ta-tuac-di-fi-ca-da,
(1, 3, 6, 10: heroico)
7. ha-yu-na- fría- ca-ri-cia- que- la- hie-la
(1, 2, 4, 6, 10: heroico. Acento antirrítmico en 1^{ra} sílaba)
8. yun- fue-go- que- laen-cien-deen- lla-ma-ra-da.
(1, 2, 6, 10: heroico. Acento antirrítmico en 1^{era} sílaba)
9. No-dael- án-gel- su- voz,- por-que- la- ti-ra
(3, 6, 10: heroico)
10. des-dea-quel- al-to- de-so-la-do- cli-ma

(4, 8, 10: sáfico)

11. de -la- **no**-che- ce-**rra**-daen- que- de-**li**-ra.

(3, 6, 10: heroico)

12. Hay- que- ba-**jar**- del- **cie**-loa- lo- más- **hon**-do

(4, 6, 10: heroico)

13. de- lain-son-**da**-bleen-**tra**-ña- de- la- **si**-ma,

(4, 6, 10: heroico)

14. pa-raal-can-**zar**- su- **voz**-quees-**táen**- el- **fon**-do.

(4, 6, 8, 10: Sáfico²)

Comentario métrico al soneto titulado: El mensaje.

Es un soneto cuya estructura corresponde a la forma tradicional de organización en este poemario de Mises Burgos. Podemos notar que los versos 4 y 6 poseen acento extrarrítmico en la primera sílaba, y los versos 2, 6, 9 y 11 poseen acento extrarrítmico en la tercera sílaba.

Hay diecinueve (19) sinalefas distribuidas en los versos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 y 14, es decir, un 12.3% del total de sílabas del texto.

Vale la pena observar la sinéresis que se da en la 4^{ta} sílaba del 7^{mo} verso (**fría**).

En cuanto a la rima, es del tipo consonante llana y tiene una disposición abrazada:

ABBA ABBA CDC EDE.

También vale la pena comentar la semiconsonancia que se da entre los versos número cinco y número siete (**anhela**/**hiela**).

²Verso que también puede ser considerado heroico.

Soneto a la muerte

(Bella ilusión, por la que alegre muero)

Llueve tu soledad de noche oscura,
de eslabones de sangre desatados,
y una más alta claridad fulgura
debajo de los párpados cerrados.

Todo fuera de ti se hace negrura,
amasijos de lienzos apretados,
donde no es necesario ni perdura
el aire de los cielos libertados.

La luz que irrumpe súbita en la sombra
de nuestra humana oscuridad terrena,
como un destello lívido que asombra;

Esa lograda claridad postrera
llena de eternidad y de ti llena:
es la única lumbre verdadera.

Soneto a la muerte: Análisis métrico

(Bella ilusión, por la que alegre muero)

1-- **Llue**-ve- tu- so-le-**dad**- de- no-cheos-**cu**-ra,

(1, 6, 8, 10: heroico)

2-- dees-la-**bo**-nes- de- **san**-gre- de-sa-**ta**-dos,

(3, 6, 10: heroico)

3-- **yu**-na- más- **al**-ta- cla-ri-**dad**- ful-**gu**-ra

(1, 4, 8, 10: sáfico)

4-- de-**ba**-jo- de- los- **pár**-pa-dos- ce-**rra**-dos.

(2, 6, 10: heroico)

5-- **To**-do- **fue**-ra- de- **ti**- seha-ce- ne-**gru**-ra,

(1, 3, 6, 7, 10: heroico con acento antirrítmico en séptima sílaba)

6-- a-ma-**si**-jos- de- **lien**-zos- a-pre-**ta**-dos,

(3, 6, 10: heroico)

7-- don-de- noes- ne-ce-**sa**-rio- ni- per-**du**-ra

(3, 6, 10: heroico)

8-- el- **ai**-re- de- los- **cie**-los- li-ber-**ta**-dos.

(2, 6, 10: heroico)

9-- La -**luz**-quei-**rrum**-pe- **sú**-bi-taen- la- **som**-bra

(2, 4, 6, 10: heroico)

10-- de- nues-trahu-**ma**-naos-cu-ri-**dad**- te-**rre**-na,

(4, 8, 10: sáfico)

11-- co-moun- des-**te**-llo- **lí**-vi-do- quea-**som**-bra;

(4, 6, 10: heroico)

12-- E-sa- lo-**gra**-da- cla-ri-**dad**- pos-**tre**-ra

(1, 4, 8, 10: sáfico)

13-- **lle**-na- dee-**ter**-ni-**dad**- y- de- ti- **lle**-na:

(1, 4, 6, 10: heroico)

14-- es- la-**ú**-ni-ca- **lum**-bre- ver-da-**de**-ra.

(1, 3, 6, 10: heroico)

Comentario métrico al soneto titulado: Soneto a la muerte.

Además del acento antirrítico que he resaltado en el quinto verso de este soneto, podemos observar los acentos extrarrítmicos que aparecen en la primera sílaba de los versos 1, 5, 12, 13 y 14. También hay acentos extrarrítmicos en la tercera sílaba de los versos 2, 5, 6, 7 y 14.

Observamos unas once (11) sinalefas entre los versos 1, 2, 5, 7, 9, 10, 11 y 13. Están abarcan un 7.1% del total de sílabas del texto.

La rima de este poema es consonante llana, como en todos los estudiados, y posee una disposición cruzada: **ABAB ABAB CDC EDE**.

Cuando la rosa muere

Cuando la rosa muere
deja un hueco en el aire
que no lo llena nada:
ni el eco que sepulta
su desolado rostro
herido en otra arena;
ni la luz que va sola
en río transparente
hecho por serafines;
ni la sombra que es ala
de un pájaro de nieblas
nacido sobre el viento.

Cuando la rosa muere
deja un hueco en aire

que no lo llena nadie;

solo el llanto lo anega

con sus blancas estatuas

de sal petrificada,

con sus astros caídos

y sus nubes viajeras;

solo el llanto lo anega

en estrellas pequeñas.

Cuando una rosa muere

deja un hueco en el aire,

una grieta sin fondo

donde la muerte enciende

sus lámparas oscuras.

Cuando la rosa muere: Análisis métrico

1 Cuan-do- la- **ro**-sa- **mue**-re

(4, 6: yámbico)

2 de-jaun- **hue**-coen- el- **ai**-re

(3, 6: anapéstico)

3 que- **no**-lo- **lle**-na- **na**-da:

(2, 4, 6: yámbico)

4 niel- e-co- que- se-**pul**-ta

(2, 6: yámbico)

5 su- de-so-**la**-do- **ros**-tro

(4, 6: yámbico)

6 he-**ri**-doen- **o**-traa-**re**-na;

(2, 4, 6: yámbico)

7 ni- la- **luz**- que- **va**- so-la

(3, 5, 6: anapéstico con acento antirrítmico en quinta sílaba)

8 en- **rí**-o- trans-pa-**ren**-te

(2, 6: yámbico)

9 he-cho- **por**- se-ra-**fi**-nes;

(1, 3, 6: anapéstico)

10 ni- la- **som**-bra- quees- a-la

(3, 6: anapéstico)

11 deun- **pá**-ja-ro- de- **nie**-blas

(2, 6: yámbico)

12 na-**ci**-do- so-breel- **vien**-to.

(2, 6: yámbico)

13 Cuan-do- la- **ro**-sa- **mue**-re

(4, 6: yámbico)

14 de-jaun- **hue**-coen-el- **ai**-re

(3, 6: anapéstico)

15 que- **no**- lo- **lle**-na- **na**-die;

(2, 4, 6: yámbico)

16 so-loel- **llan**-to- loa-**ne**-ga

(3, 6: anapéstico)

17 con- sus- **blan**-cas- es-**ta**-tuas

(3, 6: anapéstico)

18 de- **sal**- pe-tri-ñ-**ca**-da,

(2, 6: yámbico)

19 con- sus- **as**-tros- *ca-í*-dos

(3, 6: anapéstico)

20 y- sus- **nu**-bes- via-**je**-ras;

(3, 6: anapéstico)

21 so-loel- **llan**-to- loa-**ne**-ga

(3, 6: anapéstico)

22 en -es-**tre**-llas- pe-**que**-ñas.

(3, 6: anapéstico)

23 Cuan-dou-na- **ro**-sa- **mue**-re

(2, 4, 6: yámbico)

24 de-jaun- **hue**-coen- el- **ai**-re,

(3, 6: anapéstico)

25 **u**-na- **grie**-ta- sin- **fon**-do

(1, 3, 6: anapéstico)

26 don-de- la- **muer**-teen-**cien**-de

(4, 6: yámbico)

27 sus- **lám**-pa-ras- os-**cu**-ras.

(2, 6: yámbico)

Comentario métrico al poema titulado: Cuando la rosa muere.

En su diccionario de Métrica Española, Caparrós (2007:62), presenta una definición del género **canción libre**. Describe este tipo de poesía de la siguiente manera: “*Forma de verso libre de base tradicional. La longitud de los versos es breve o media-hasta doce sílabas-, suele tener rima asonante, de libre distribución o arromanzada, estribillo o reiteración de versos y motivos*”.

También basados en el diccionario de Caparrós, sabemos que el heptasílabo, normalmente combinado con otros versos, a veces solo, es un verso de indudable presencia en cualquier tipo de canción poética. Siendo esto así, y notando que el heptasílabo es el verso protagonista en este poema de Mieses Burgos, no está de más afirmar que Franklin estaba consciente de lo que hacía y que trabajó su canción de acuerdo a los moldes clásicos en la estructura de dicho género; pero en lugar de una canción produjo una suerte de **silva heptasilábica** (ver Caparrós, op. cit.). Para darse cuenta de ello, basta con echar un vistazo a la única combinación que se da entre los versos (**trabaja el yámbico y el anapéstico**, solo estos dos), y a la total ausencia de rima en dicha silva.

Vale la pena observar las dieciocho (18) sinalefas subrayadas. Si tenemos en cuenta que el poema tiene 189 sílabas métricas; concluiríamos que las sinalefas ocupan un 9.5% del total de sílabas del texto.

Además de lo ya observado, son dignos de comentario en este poema, algunos encabalgamientos. Comienzan a partir del verso número cuatro; notamos uno del tipo suave (**sepulta/su desolado rostro**), sigue uno sirremático entre los versos cinco y seis (**rostro/herido**), entre los versos diez y once se da otra división del sirrema (**ala/de un pájaro**), el último, también sirremático, se da entre los versos 17 y 18 (**estatuas/de sal petrificadas**).

*De manera general el libro posee 2037 sílabas métricas y 153 sinalefas. Esto significa que el porcentaje de sinalefas que tiene el texto asciende a un 7.5%.

Nota: Recordemos que en el texto se trabajan doce sonetos y una canción, por eso el número final de versos es impar. Si hacemos la distinción entre uno y otro tipo de verso, tendríamos por un lado 168 versos endecasílabos (el 86.2 % de los versos del libro) y, por otro lado, 27 versos heptasílabos (el 13.8 % de los versos del libro).

En la página siguiente hay un comentario respecto a lo que podrían significar estos números. Sin embargo, recuerdo que este trabajo se ocupa, primordialmente, de un análisis métrico, no de un estudio interpretativo sobre los textos de Mises Burgos. Razones de tiempo han impedido que me dedique a dicho estudio, pero algún día espero trabajar sobre ello. En lo inmediato presento, casi de manera repertórica, un resumen general de los elementos formales que se observan en este poemario de Franklin Mises Burgos.

I.2 Comentario general del libro: Doce sonetos y una canción a la rosa.

Síntesis general de los análisis.

De los análisis que hasta ahora hemos presentado se deduce lo siguiente:

El texto estudiado es el resultado de una continua y paciente labor donde se advierte la preocupación formal del artista. Contiene un notable uso de licencias como la sinalefa, la sinéresis, el hiato y la diéresis. La aparición de estos elementos a veces resulta abrupta.

Es un poemario en el que predomina el verso endecasílabo, y, entre las variantes de éste, se hace evidente la superioridad del endecasílabo heroico frente al sáfico. El último poema, que funciona como cierre de la composición, es una silva heptasilábica en versos sueltos que el autor bautiza con el nombre de **canción**.

Como su título lo indica, es una obra compuesta por sonetos. La forma en que están estructurados los sonetos responde a la manera tradicional propia de este tipo de composición; es decir, la distribución de catorce versos endecasílabos en cuatro estrofas (dos cuartetos más dos tercetos), exponiendo un tema general en las primeras dos estrofas y desarrollando una especie de conclusión sobre el tema tratado en las últimas dos (en los dos tercetos).

Es muy reducida la presencia de encabalgamientos en el texto. La rima es tan poco variable que puede hablarse de tan solo dos combinaciones en los tercetos de todo el libro. Estas responden a una estructura del tipo: CDC—EDE (en los poemas número 2, 3, 4, 6, 8, 11 y 12) y CCD—EED (en los poemas número 1, 5, 7, 9 y 10). Es una estructura clásica. Navarro Tomás (1973: 166) dice sobre Sor Juana: *Aplicó en los tercetos del soneto las formas (combinaciones en la rima) más corrientes: CDC-DCD; CDE-CDE*. Creo que estamos ante un caso parecido.

En definitiva, el texto de Franklin Mises Burgos debe ser considerado como un ejemplo de versificación regular silábica. Imita la forma clásica de crear, y logra una poesía

rítmicamente equilibrada gracias al uso, intuitivo o no, de los elementos métricos antes expuestos.

Conclusiones generales.

La poesía de Franklin Mieses Burgos está trabajada en base a la estructura formal que han ensayado maestros de la literatura española clásica como Garcilaso, Góngora, Quvedo, etc. Vale la pena observar cómo en el poemario analizado emerge una creciente búsqueda del fenómeno de la oralidad. Esta búsqueda se hace tangible en el uso continuo, cada vez que hay oportunidad, de licencias como la diéresis y la sinalefa. La aparición de estas licencias, las cuales diferencian a la sílaba gramatical de la sílaba fonética, es gradual. Su uso aumenta a lo largo del libro, como si con ello el autor pretendiera ordenar su canto de manera que solo progresivamente adquiriera la referida oralidad.

En cuanto al tipo de verso predominante se puede observar que, de los 195 versos que componen el libro, 168 son endecasílabos, es decir el 86.2 %. Se ha dicho sobre este verso que es el metro propiamente *“culto, y a la vez el más complejo”*, de la poesía española. *“La sexta sílaba actúa como eje o centro del período, y la parte más expresiva la encontramos en su primer hemistiquio”*(Navarro Tomás. 1973: 90). Los tipos más conocidos del endecasílabo español son el sáfico y el heroico. En el texto de Burgos es notable la superioridad del endecasílabo heroico (76.4 %) sobre el sáfico (9.8%). Esta distribución le da regularidad silábica al texto, pues, el endecasílabo heroico *“Es un verso llano, equilibrado y uniforme”* (Navarro Tomás, 1956: 177), útil para *“contar hazañas heroicas”* o para hablar de los peligros que corre el hombre cuando intenta comprender y explicar los *“grandes y graves sentimientos”* que agobian a la humanidad (de la Barra,

Eduardo. 1892: 03). Sin embargo, el sáfico es un verso de “*rítmo despacioso, adecuado para iniciar la exposición de un tema. Sirve para destacar efectos delicados*” (Henríquez Ureña, Pedro. 1961: 284). La mezcla de estos dos metros ha propiciado el alcance musical que se siente en la poesía de Burgos.

En la historia de la literatura española, el endecasílabo heroico ha predominado sobre el sáfico. Algunos tratadistas de métrica creen que este predominio se debe a que el heroico es un verso más fácil de trabajar que el sáfico. Sea esto cierto o no, lo innegable es que autores como Góngora, Lope de Vega y Quevedo, que tenían una “*sensibilidad afinada para la forma*” (Ureña Henríquez, P. op. cit.: 285), se inclinaron por la energía del verso heroico.

En el estudio que hace Navarro Tomás (1973: 121) sobre la versificación de Garcilaso, emite el siguiente juicio: “*...el endecasílabo heroico supera en gran medida a los demás versos, como si su firme compás trocaico reflejara la resuelta y franca actitud del poeta en la confesión de sus turbados sentimientos*”. Esta misma exploración por el verso, en busca de la forma a la que ha de moldearse lo sentido, se puede observar en la poética de Mises Burgos.

El libro **12 sonetos y una canción a la rosa** es una composición donde el autor intenta confesar sus pensamientos respecto al arte. Más claro aún, nos explica cuál es la visión que tiene sobre la manera en que se ha de definir y, en modo general, crear la poesía. Y lo hace a través de composiciones breves, en las que se advierte un continuo, paciente y elaborado trabajo formal.

En sus “Estudios de versificación española”, Pedro Henríquez Ureña (1971: 280-290), destaca la condición favorable que posee el endecasílabo heroico “*para la síntesis final*” de algo. Franklin aprovecha esta propiedad del endecasílabo común y lo utiliza para exponer sus ideas

estéticas. Y lo hace desde el primer poema, un soneto titulado poesía, hasta el último poema, una canción a la cual hemos llamado, y creo que acertadamente: Silva heptasilábica en versos sueltos.

Si repasamos con paciencia el análisis que poema por poema se ha hecho desde el principio de este trabajo, notaremos que desde los títulos el autor empieza a especificarnos el asunto que tratará en su obra. La primera composición es reveladora, se titula “**Poesía**”. Nos va a presentar una serie de sustantivos y adjetivos que intentan definir y caracterizar a la poesía. El primer verso es un heroico que se contrapone con el último, un sáfico: (1) *Justa, precisa, estricta, estructurada // (14) Única, eterna, universal, poesía*. Notemos cómo en el primer verso el autor nos expone las características que pretende hallar en la creación poética; que debe ser *justa* en su medida, *precisa* en lo que dice, *estricta* en su objetivo y responder a una *estructura* formal organizada con paciencia y sabiduría. Ese acento en la sexta sílaba (*tric*) contiene toda la energía del verso, de hecho con lo *justo*, lo *preciso* y lo *estricto* estamos hablando de lo *estructurado*; lo que significa que el último adjetivo (*estructurada*) es solo la absorción de los tres que le preceden. Esta posibilidad del verso heroico la advirtió Pedro Henríquez Ureña (op. cit.: 285), y lo calificó como un verso “*apropiado para la síntesis final*” de algo. Lo que hace Mises Burgos, enérgicamente, es detallar, tanto en fondo como en forma, la estructura que debe tener la buena obra de arte. En el último verso estamos frente a un deseo ya logrado. Cuando una obra cumple con los requisitos del verso uno (1), se convierte en *única*, en *eterna*, en *universal*, en *poesía*. Notemos cómo en cada palabra el acento se mueve una sílaba hacia adelante: 1^{ra} en *ú-ni-ca*, 2^{da} en *e-ter-na*, 4^{ta} en *u-ni-ver-sal*. Los acentos de cuarta y octava sílabas regualan el ritmo del verso, lo hacen más lento que el anterior. Ahora Mises Burgos no está dando órdenes, sino contemplando la creación ya hecha; por eso usa palabras delicadas,

casi amorosas. Pues lo que antes deseaba ahora la ve, lo disfruta; la delicadeza de la poesía la percibe en este último metro. Esta apreciación del verso sáfico también la advirtió Pedro Henríquez Ureña (op. cit.: 285), y en tal sentido dijo: Es un verso que *sirve*, entre otras cosas, “*para describir efectos delicados*”.

Lo más delicado para Burgos era su búsqueda poética, ello se puede visualizar en sus mejores libros, pues el tema que en ellos trata, de manera general, es el de la creación, la rotunda búsqueda del perfecto canto. Si revisamos los diecinueve versos sáficos que aparecen en todo el libro que ahora nos interesa, notaremos que solo aparecen en los momentos en que el autor describe o contempla la creación poética; contrario a los momentos donde aparecen versos heroicos, que son aquellos en los que el poeta sugiere una nueva forma y un nuevo contenido en la poesía. Ello explica que en todo el texto predomine la sugerencia (el verso heroico), pues el autor quería introducir muchas novedades en la poética de entonces, frente a la contemplación (verso sáfico), pues no había nada nuevo que se pudiera disfrutar a plenitud.

Muchas otras cosas se podrían decir sobre este libro. Valgan las inquietudes que aquí presento, como un esbozo digno de tomarse en cuenta para llevar a cabo estudios más profundos y con más tiempo de elaboración. Mi objetivo inmediato consiste en presentar un análisis del aspecto formal de la poética de Mises Burgos. Creo que un estudio sobre la obra del autor en cuestión debe hacerse en tres niveles: 1) El métrico, 2) El estilístico y 3) El interpretativo. Espero que el futuro me permita revisar, y mejorar, el que ahora hago y ahondar en los dos que me quedan por hacer.

I.3 Análisis métrico del libro titulado: Torre de Voces. (1929-1936).

Canción de la voz florecida

Yo sembraré mi voz en la carne del viento
para que nazca un árbol de canciones;
después me iré soñando músicas inaudibles
por los ojos sin párpados del llanto.
Colgada sobre el cielo dolido de la tarde
habrá una pena blanca, que no será la luna.
Será una fruta alta, recién amanecida,
una fruta redonda de palabras
sonoras, como un canto:
maravilla sonámbula de un árbol
crecido de canciones, semilla estremecida
en la carne florecida del viento:
mi voz.

Canción de la voz florecida: Análisis métrico.

- 1- Yo- sem-bra-ré –mi- voz (-) // en –la- car-ne- del- vien-to
(1, 4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 2- pa-ra- que –naz-caun- ár-bol –de- can-cio-nes;
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 3- des-pués –mei-ré- so-ñan-do // mú-si-cas –i-nau-di-bles
(2, 4, 6: yámbico // 1, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.
- 4- por- los- o-jos- sin- pár-pa-dos- del –llan-to.
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 5- Col-ga-da- so-breel –cie-lo // do-li-do- de- la –tar-de
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 6- ha-bráu-na –pe-na- blan-ca, // que- no- se-rá- la –lu-na.
(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico
- 7- Se-ráu-na- fru-ta- al-ta, // re-cién- a-ma-ne-ci-da,
(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 8- u-na –fru-ta- re-don-da- de- pa-la-bras
(1, 3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 9- so-no-ras, - co-moun- can-to:
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 10- ma-ra-vi-lla –so-nám-bu-la –deun- ár-bol
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 11- cre-ci-do- de- can-cio-nes, // se-mi-llaes-tre-me-ci-da
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico

12- en- la- **car**-ne- flo-re-**ci**-da -del -**vien**-to:
(3, 7, 10: endecasílabo atípico)

13- -mi -**voz**-(-)
(2: trisílabo anfibráquico)

Comentario métrico.

En este poema prólogo vale la pena observar el encablagamiento sirremático suave que se da entre los 10 y 11 (**árbol / crecido de canciones**).

En el texto hay 149 sílabas métricas, entre las cuales se observan nueve (9) sinalefas; es decir, un 6% de las sílabas del poema.

Llama la atención el caso del verso 12 (el atípico), le falta un acento en alguna de las sílabas pares (2, 4 y/u 8). Según los tratadistas tradicionales este verso está, sencillamente, mal hecho.

El verso número 13 es el único caso de trisílabo que encontramos en el texto de Burgos.

La terminación aguda del primer hemistiquio del verso uno (*voz*), hace que sumemos una sílaba métrica y lleguemos a siete. En el verso trece encontramos la misma terminación aguda en *voz*, y al sumar la sílaba llegamos a tres.

Es un poema que mezcla el alejandrino con el endecasílabo y el heptasílabo, combinación del todo aceptable. La terminación en un trisílabo resulta un poco extraña.

Esta canción estaba tirada por el suelo

Esta canción estaba tirada por el suelo,
como una hoja muerta, sin palabras;
la hallaron unos hombres que luego me la dieron
porque tuvieron miedo de aprender a cantarla.
Yo entonces ignoraba que también las canciones,
como las hojas muertas caían de los árboles;
no sabía que la luna se enredaba en las ramas
náufragas que sueñan bajo el cristal del agua,
ni que comían los peces pedacitos de estrellas
En el silencio de las noches claras.
Yo entonces ignoraba muchas cosas iguales
que eran todas posibles en la tierra del viento,
en donde la leyenda no es una hierba mala
crecida en sus riberas, sino un árbol de voces
con las cuales dialogan las sombras y las piedras.
Yo entonces ignoraba muchas cosas iguales
cuando aun no era mía
esta canción que estaba tirada por el suelo,
como una hoja muerta, sin palabras;

pero ahora ya sé de las formas distintas
 que preceden al ojo de la carne que mira,
 y hasta puedo decir por qué caen de rodillas,
 en las ojeras largas que circundan la noche,
 las diluidas sombras de los pájaros.

Esta canción estaba tirada por el suelo: Análisis métrico.

1- Es-ta- can-ción- es-ta-ba // ti-ra-da- por- el- sue-lo,

(1, 4, 6: mixto // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

2- co-mou-na-ho-ja- muer-ta,- sin- pa-la-bras;

(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)

3-- laha-lla-ron- u-nos- hom-bres // que- lue-go- me- la- die-ron

(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

4--por-que- tu-vie-ron- mie-do // dea-pren-der- a- can-tar-la.

(4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) aljandrino polirrítmico.

5--Yoen-ton-ces- ig-no-ra-ba // que- tam-bién- las- can-cio-nes,

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

6--co-mo- las- ho-jas- muer-tas // ca-í-an- de- los- ár-bo-les (-1);

(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

7--no- sá-bia- que- la- lu-na // seen-re-da-baen -las- ra-mas

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

8—*na-ú*-fra-gas- que- **sue**-ñan // ba-joel- cris-**tal**- del- **a**-gua,

(2, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

9--ni --que- **có**-mian- los- **pe**-ces // pe-da-**ci**-tos- dees-**tre**-llas

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

10--En- el- si-**len**-cio- de- las- **no**-ches- **cla**-ras.

(4, 8, 10: endecasílabo sáfico)

11--Yoen-**ton**-ces- ig-no-**ra**-ba // mu-chas- **co**-sas- i-**gua**-les

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

12--quee-ran- **to**-das- po-**si**-bles // en- la- **tie**-rra- del- **vien**-to,

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

13--en- don-de- la- le-**yen**-da // *no-es*- u-nahier-ba- **ma**-la

(6: yámbico // 2, 3, 4, 6: yámbico. Acento antirrítmico en 3^{ra} sílaba) alejandrino yámbico.

14--cre-**ci**-daen --sus- ri-**be**-ras, // si-noun --**ár**-bol- de- **vo**-ces

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

15--con- las- **cua**-les- dia-**lo**-gan // las- **som**-bras- y- las- **pie**-dras.

(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

16--Yoen-**ton**-ces- ig-no-**ra**-ba // mu-chas- **co**-sas- i-**gua**-les

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

17--cuan-doaun- *no-e*-ra- **mí**-a

(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)

18--es-ta- can-**ción**- quees-**ta**-ba // ti-**ra**-da- por- el- **sue**-lo,

(1, 4, 6: mixto // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

19--co-mou-**na**-**ho**-ja- **muer**-ta,- sin- pa-**la**-bras;

(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)

20--pe-roa-**ho**-ra- ya- **sé**-(-) // de- las- **for**-mas- dis-**tin**-tas

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

21--que- pre-**ce**-den- al- **o**-jo // de- la- **car**-ne- que- **mi**-ra,

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

22--yhas-ta- **pue**-do- de-**cir** // por- **qué**- caen- de- ro-**di**-llas,

(3, 6: anapéstico // 2, 3, 6: anapéstico- acento antirrítmico en 2^{da}) alej. anapéstico.

23--en- las- o-**je**-ras- **lar**-gas // que- cir-**cun**-dan- la- **no**-che,

(4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

24--las- di-lü-**i**-das- **som**-bras- de- los- **pá**-ja-ros (-1).

(4, 6, 10: endecasílabo heroico).

Comentario métrico.

En este poema hay 317 sílabas métricas entre las que hallamos 20 sinalefas, osea, el 6.3% de las sílabas. Llama la atención la especie de encabalgamiento sirremático que se presenta entre los versos siete y ocho (*ramas/ náufragas*), da la idea, al leerlo, de que las ramas descienden de repente. También, se notan los cambios que sufre el acento rítmico en algunos versos; es el caso de los versos 7, 8 y 9: En el siete la palabra *sabía* (que normalmente se divide en tres sílabas métricas) se convierte en *sábia* (que se divide en dos sílabas métricas) y el verso, al sufrir un caso de *sístole* (Quilis, A. 2007:29) adquiere un ritmo yámbico. En el verso número ocho la palabra *náufragas* (que tiene tres sílabas métricas) se convierte en *naúfragas*, que tiene cuatro sílabas métricas, y el verso sufre un caso de *diástole* (op. cit.); se da lo mismo en el verso número nueve, la palabra *comían* (tres sílabas métricas), se convierte en *cómian* (dos sílabas métricas). En todos estos movimientos del acento rítmico hay una búsqueda de la armonía del verso alejandrino. Esto significa que si no se dan estos cambios de lugar en el acento rítmico, y mantenemos la palabra tal y como la concebimos en la normalidad, estos versos dejarían de ser alejandrinos y se convertirían en versos anómalos dentro del universo del poema.

Conviene fijarse en el hiato que encontramos en el verso número dos (*u-na-hó-ja*), notemos que el acento rítmico cae sobre la vocal *o*, lo que imposibilita la formación de la sinalefa entre ésta (la *o*) y la vocal *a*, la cual es la precedente.

En el verso número 24 encontramos una diéresis (*di-lu-ĩ-das*) y una terminación esdrújula (*pá-ja-ros*), para obtener el cómputo silábico del endecasílabo fue necesario restar una sílaba

métrica al final del verso. Esta misma terminación la encontramos en el verso número seis (*ár-bo-les*).

Canción de los ojos que se fueron

Se me fueron los ojos por mirar la presencia
posible de las cosas que pasan como el río.
Como el pájaro blanco de una luna sin alas,
como el cristal en donde se desnuda el silencio.
Desde niño se fueron...
y ahora tengo en la sangre
otros ojos que miran por encima del aire,
por encima de toda transparencia distante,
y esta es mi pena ahora: el término y distancia;
el que yo muera siempre, mientras los otros cantan
cuando yo me desahogo de llanto entre las yerbas
buscando la sonrisa que olvidan las estrellas
al huir presurosas ante la luz del día.
Yo me iría tirando también como los otros
en un cauce perfecto mis redondas palabras;
pero no puedo, no; hay otras formas mudas
que me llaman más hondo que la voz de las aguas.
Yo sé que nadie ignora la vida de mis ojos
allí donde la niebla tiene rosas moradas,
y el silencio devora la imagen de otra luna
hecha de anochecidas canciones apagadas;
allí donde los nardos son palomas crecidas

con las alas quebradas,
y el jilguero no es solo la dulzura de un canto,
sino una ruta ancha por donde de puntillas
llega de noche el alba;
quiero decir: allí donde todas las hojas
elaboran por dentro de la sabia fecunda
de sus verdes entrañas,
la presencia de una primavera enterrada,
en donde están gritando de angustia por su vida
las rosas que no nacen;
allí están mis ojos: los ojos de la sangre,
los que miran tan solo por encima del aire,
por encima de toda transparencia distante;
los ojos que me dieron; que no fueron de carne;
allí están en la sangre
mirando el lado opuesto, la forma diferente,
el oculto sentido de la carne y la esencia;
porque todas las cosas tienen su doble sombra,
hasta la voz y el viento.

Canción de los ojos que se fueron: Análisis métrico.

- 1- Se –me- **fue**-ron- los- **o**-jos // por- mi-**rar**- la- pre-**sen**-cia
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 2- po-**si**-ble- de- las- **co**-sas // que- **pa**-san- **co**-moel- **rí**-o.
(2, 6: yámbico, // 2, 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 3- Co-moel- **pá**-ja-ro- **blan**-co // deu-na- **lu**-na- sin- **a**-las,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 4- co-moel- cris-**tal**- en- **don**-de // se- des-**nu**-dael- –si-**len**-cio.
(4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 5- Des-de- **ni**-ño- se- **fue**-ron...
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 6- **yaho**-ra- **ten**-goen –la- **san**-gre
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)
- 7- **o**-tros- **o**-jos- que- **mi**-ran // por- en-**ci**-ma –del- **ai**-re,
(1, 3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 8- por- en-**ci**-ma- de- **to**-da // trans-pa-**ren**-cia- dis-**tan**-te,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 9- **yes**-taes- mi- **pe**-naa-**ho**-ra: // el –**tér**-mi-noy –dis-**tan**-cia;
(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 10- el –que-**yo**-mue-ra- **siem**-pre, // mien-tras- los- **o**-tros- **can**-tan
(3, 4, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 11- cuan-do- **yo**- me- de-**saho**-go // de- **llan**-toen-tre- las- **yer**-bas
(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

- 12- bus-**can**-do- la- son-**ri**-sa // queol-**vi**-dan- las- es-**tre**-llas
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 13- al- hü-**ir**- pre-su-**ro**-sas // an-te- la- **luz**- del- **dí**-a.
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 14- **Yo**- mei-**rí**-a- ti-**ran**-do // tam-**bién**- co-mo- los- **o**-tros
(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 15- en- un- **cau**-ce- per-**fec**-to // mis- re-**don**-das- pa-**la**-bras;
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 16- pe-ro- no- **pue**-do,- **no**- (-); **ha**-yo-tras- **for**-mas- **mu**-das
(4, 6: yámbico // 1, 2, 4, 6: yámbico-acento antirrítmico en 1^{ra}) alejandrino yámbico.
- 17- que- me- **lla**-man- **más**- **hon**-do // que- la- **voz**- de- las-**a**-guas.
(3, 5, 6: anapéstico-acento antirrítmico en 5^{ta} sílaba // 3, 6: anapéstico)
Alejandrino anapéstico.
- 18- *Yo*- sé- que- **na**-dieig-**no**-ra // la- **vi**-da- de- mis- **o**-jos
(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 19- a-**llí**- don-de- la- **nie**-bla // **tie**-ne- **ro**-sas- mo-**ra**-das,
(2, 6: yámbico // 1, 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 20- yel -si-**len**-cio- de-**vo**-ra // lai-**ma**-gen- deo-tra- **lu**-na
(3, 6: anapéstico // 2, 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 21- **he**-cha- dea-no-che-**ci**-das // can-**cio**-nes- a-pa-**ga**-das;
(1, 6: mixto // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 22- a-**llí**- don-de- los- **nar**-dos // **son**- pa-**lo**-mas- cre-**ci**-das
(2, 6: yámbico // 1, 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 23- con- las- **a**-las- que-**bra**-das,
(3, 6: heptasílabo anapéstico)

- 24- yel –jil-**gue**-ro- noes- **so**-lo // la- dul-**zu**-ra –deun- **can**-to,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 25- si-nou-na- **ru**-ta-**an**-cha // por- **don**-de- de- pun-**ti**-llas
(2, 4, 6: yámbico // (2), 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 26- **lle**-ga- de- **no**-cheel- **al**-ba;
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)
- 27- **quie**-ro- de-**cir**-: a-**llí**- (-) // don-de- **to**-das- las- **ho**-jas
(1, 4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 28- e-la-**bo**-ran- por- **den**-tro // de- la- **sa**-bia- fe-**cun**-da
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 29- de- sus- **ver**-des- en-**tra**-ñas,
(3, 6:heptasílabo anapéstico)
- 30- la –pre-**sen**-cia- *de-u*-na // pri-ma-**ve**-raen-te-**rra**-da,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 31- en- don-des-**tán**- gri-**tan**-do // dean-**gus**-tia- por- su- **vi**-da
(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 32- las –**ro**-sas- que- no- **na**-cen;
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 33- a-**llí**-es-**tán**- mis- **o**-jos: // los- **o**-jos- de- la- **san**-gre,
(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 34- los- que- **mi**-ran- tan- **so**-lo // por- en-**ci**-ma- del- **ai**-re,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 35- por- en-**ci**-ma- de- **to**-da // trans-pa-**ren**-cia- dis-**tan**-te;
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 36- los –**o**-jos- que- me- **die**-ron; // que- no- **fue**-ron- de- **car**-ne;

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

37- a-llíes-**tán**- en- la- **san**-gre

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

38- mi-**ran**-doel- **la**-doo-**pues**-to, // la- **for**-ma- di-fe-**ren**-te,

(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

39- el -o-**cul**-to- sen-**ti**-do // de- la- **car**-ney -lae-**sen**-cia;

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

40- por-que- **to**-das- las- **co**-sas // **tie**-nen- su- **do**-ble- **som**-bra,

(3, 6: anapéstico // 1, 4, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.

41- has-ta- la- **voz**- yel -**vien**-to.

(4, 6: heptasílabo yámbico)

Comentario métrico.

Este poema inicia con un encabalgamiento, de tipo sirremático, casi imperceptible, es el que observamos entre los versos número uno y número dos (*presencia/ posible de las cosas*). Creo que este encabalgamiento casi no se siente debido a la semejanza que existe entre los términos *pre-se-cia* // *po-si-ble*: ambas son palabras trisílabas con un cierto protagonismo de las consonantes *P/S*.

La terminación aguda del verso número dieciséis (*nó*), hace que se le sume una sílaba al conteo, y así se obtiene el heptasílabo yámbico.

Hay en el poema 518 sílabas métricas con 29 sinalefas, lo que significa que las sinalefas ocupan un 5.6% del total de sílabas.

En el verso número trece encontramos un caso de diéresis en la palabra huir (*hu-ir*), es necesaria esta división para obtener el heptasílabo anapéstico. También hay que observar la sinéresis que se da en la 7^{ma} sílaba del verso 11(de-*saho*-go), es una unión violenta, pero necesaria por la logicidad que sigue el poema; es decir, la mezcla de alejandrinos y heptasílabos.

Canción del sembrador de voces.

Caminando al azar por los caminos,
por los muchos caminos distintos de la vida,
voy tirando palabras desnudas en el viento,
como quien va tirando distraído
semillas de naranja sobre el agua de un río.

Son palabras dispersas, acaso sin sentido,
palabras misteriosas que afluyen a mi boca,
cuyo origen ignoro.

Algunas veces pienso que es otro quien las pone
sobre mis propios labios para que yo las diga.

Y yo las digo; pero, tan displicentemente,
como quien va tirando, distraído,

Semillas de naranja sobre el agua de un río.

La multitud que pasa me mira y se sonríe
y yo también sonrío, pero sé lo que piensa.

En cambio ella no sabe que yo estoy construyendo,
con esas simples voces salidas de mis labios,
la estatua de mí mismo sobre el tiempo.

Canción del sembrador de voces: Análisis métrico.

- 1- Ca-mi-**nan**-doal- a-**zar**- por- los- ca-**mi**-nos,
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 2- por- los- **mu**-chos- ca-**mi**-nos // dis-**tin**-tos- de- la- **vi**-da,
(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 3- **voy**- ti-**ran**-do- pa-**la**-bras // des-**nu**-das- en- el- **vien**-to,
(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 4- co-mo- quien- **va**- ti-**ran**-do- dis-*tra-í*-do
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 5- se-**mi**-llas- de- na-**ran**-ja // so-breel -a-gua- deun- **rí**-o.
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 6- **Son** -pa-**la**-bras- dis-**per**-sas, // a-**ca**-so- sin- sen-**ti**-do,
(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 7- pa-**la**-bras- mis-te-**rio**-sas // quea-**flu**-yen- a- mi- **bo**-ca,
(2, 6: yámbico// 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico,
- 8- cu-yoo-**ri**-gen- ig-**no**-ro.
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 9- Al-**gu**-nas- **ve**-ces- **pien**-so // quees- **o**-tro- quien- las- **po**-ne
(2, 4, 6: yámbico// 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 10- so-bre- mis- **pro**-pios- **la**-bios // pa-ra- que- **yo**- las- **di**-ga.
(4,6: mixto // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 11- Y- **yo**- las- **di**-go;- **pe**-ro, // tan- dis-**pli**-**cen**-te-**men**-te,
(2, 4, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

12- co-mo- quien- **va**- ti-**ran**-do,- dis-*tra-í*-do,

(4, 6, 10: endecasílabo heroico)

13- Se-**mi**-llas- de- na-**ran**-ja // so-breel -**a**-gua- deun -**rí**-o.

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

14- La- mul-ti-**tud** -que- **pa**-sa // me- **mi**-ray- se- son-**rí**-e

(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

15- y- **yo**- tam-**bién**- son-**rí**-o, // pe-ro- **sé**- lo- que- **pien**-sa.

(2, 4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

16- En -**cam**-bioe-lla- no- **sa**-be // que- yoes-**toy**- cons-tru-**yen**-do,

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

17- con- **e**-sas- **sim**-ples- **vo**-ces // sa-**li**-das- de- mis- **la**-bios,

(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

18- laes-**ta**-tua- de- **mí**- **mis**-mo- so-breel -**tiem**-po.

(2, 5, 6, 10: endecasílabo heroico con acento antirrítmico en 5^{ta} sílaba)

Canción de la amada sin presencia

Antes de que tu voz fuera color de trino
Y tus ojos dos sombras salobres como algas;
Cuando aun tu sonrisa no era un camino abierto
Para encender el alba, sino una melodía
En un país remoto de la tarde;
Entones, --¿lo recuerdas?—
Todos éramos uno en la unidad de Dios,
Y mi aliento de vida era tu mismo aliento,
Porque tú eras yo.
Oh indescifrable enigma de la rosa y el viento:
Yo me amaba en ti misma.
Todavía el ocaso no era un pájaro muerto
Colgado entre dos ramas,
Ni se dolía la noche en la angustia pequeña de los nardos,
Ni el cielo era de trapo,
Ni el mar era una hoja verde sin sirenas.
Acaso todavía los lirios no eran lirios,
Ni estrellas las estrellas;
Ni el sol una sonrisa de claridades altas

Nacida entre dos astros; todavía, te digo,
Que nada tenía forma resuelta entre las cosas;
El aire no era aire, sino una mariposa:
Solo una mariposa con las alas tendidas.
Qué dolor el no verte desfilando
Como el perfil sonámbulo de un ala
Entres los mansos árboles sin luna,
Ni flotando en la noche única y sola,
Como un ave perdida entre la bruma.
Sin embargo los dos íbamos juntos
Sin que tu sombra
Gritara por el frío de la palabra *nunca*
Su agonía; sin que ninguna pena,
Por el silencio mismo en que morías,
Espigara una rosa de ternura
Como vivo recuerdo de un alma que se iba.
Qué dolor el no verte
Entre estas muchas cosas que no eran:
Las montañas, los nidos, las ramas y los peces,
La luna grande
Mojada de canciones,

La tierra azul y la mañana verde.

Qué dolor el de no verte;

Porque este era el instante

Único y preciso de las nominaciones:

Ya el viento sería viento; la violeta, violeta.

La mano de lo arcano ponía su etiqueta

Sobre todas las cosas; ya íbamos a ser:

Mujer, estrella o rosa.

Pero tú fuiste un atardecer.

¡Solo un atardecer!

Y yo, poeta.

Canción de la amada sin presencia: Análisis métrico.

- 1- **An**-tes-de- que- tu- **voz**- (-) // **fue**-ra- co-**lor**- de- **tri**-no
(1, 6: mixto // 1, 4, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.
- 2- Y- tus- **o**-jos- **dos**- **som**-bras // sa-**lo**-bres- co-*mo*-**al**-gas;
(3, 5, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 3- Cuan-*do*-**aun** -tu- son-**ri**-sa // noe-raun- ca-**mi**-noa-**bier**-to
(3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 4- Pa-raen-cen-**der**- el- **al**-ba, // si-nou-na- me-lo-**dí**-a
(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 5- En- **un**- pa-**ís**- re-**mo**-to- de- la- **tar**-de;
(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 6- En-**ton**-ces,- --¿lo- re-**cuer**-das?—
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 7- **To**-dos- **é**-ra-mos- **u**-no // en- lau-ni-**dad**- de- **Dios**,- (-)
(1, 3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 8- Y- mia-**lien**-to- de- **vi**-da // e-ra- tu- **mis**-moa-**lien**-to,
(3, 6: anapéstico // 1, 4, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.
- 9- Por-que- **tú**-*e*-ras- **yo**,- (-)
(3, 4, 6: heptasílabo anapéstico-acento antirrítmico en 4^{ta} sílaba)
- 10- Ohin-des-ci-**fra**-blee-**nig**-ma // de- la- **ro**-sa-yel -**vien**-to:
(4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 11- **Yo** -mea-**ma**-baen -**ti**-**mis**-ma.

(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)

12- To-da-ví-ael- o-**ca**-so // noe-raun -**pá**-ja-ro- **muer**-to

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

13- Col-**ga**-doen-tre- dos- **ra**-mas,

(2, 6: heptasílabo yámbico)

14- Ni -se- do-**lí**a-la- **no**-che

(4, 6: heptasílabo yámbico)

15- en -laan-**gus**-tia- pe-**que**-ña- de-los- **nar**-dos,

(3, 6, 10: endecasílabo heroico)

16- Niel- **cie**-loe-ra- de- **tra**-po,

(2, 6: heptasílabo yámbico)

17- Niel -**mar**-una-**ho**-ja-**ver**-de- sin- si-**re**-nas.

(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)

18- A-**ca**-so- to-da-ví-a // los- **li**-rios- noe-ran- **li**-rios,

(2, 6: yámbico // 2, 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

19- Nies-**tre**-llas- las- es-**tre**-llas;

(2, 6: heptasílabo yámbico)

20- Niel -**sol**- u-na- son-**ri**-sa // de- cla-ri-**da**-des- **al**-tas

(2, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

21- Na-**ci**-daen-tre- dos- **as**-tros; // to-da-ví-a,- te- **di**-go,

(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

22- Que- **na**-da- **te**-**nía**- **for**-ma // re-**suel**-taen-tre- las- **co**-sas;

(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

23- El -**ai**-re- noe-ra-**ai**-re, // si-nou-na- ma-ri-**po**-sa:

(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

- 24- So-lou-na- ma-ri-**po**-sa // con- las- **a**-las- ten-**di**-das.
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 25- **Qué** –do-**lor**- el-no- **ver**-te-des-fi-**lan**-do
(1, 3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 26- Co-moel –per-**fil**- so-**nám**-bu-lo- deun- **a**-la
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 27- En-tre- los- **man**-sos- **ár**-bo-les- sin- **lu**-na,
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 28- Ni- flo-**tan**-doen- la- **no**-cheú-ni-cay- **so**-la,
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 29- Co-moun- **a**-ve- per-**di**-daent-re- la- **bru**-ma.
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 30- Sin- em-**bar**-go- los- **dos**- **í**-ba-mos- **jun**-tos
(3, 6, 7, 10: endecadílabo heroico con acento antirrítmico en 7^{ma} sílaba)
- 31- Sin- que- tu- **som**-bra
(4: pentasílabo yámbico)
- 32- Gri-**ta**-ra- por- el- **frí**-o // de- la- pa-**la**-bra- **nun**-ca
(2, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 33- Sua-go-**ní**-a;- sin- que- nin-**gu**-na- **pe**-na,
(3, 8, 10: endecasílabo sáfico)
- 34- Por –el- si-**len**-cio- **mis**-moen –que- mo-**rí**-as,
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 35- Es-pi-**ga**-rau-na- **ro**-sa- de- ter-**nu**-ra
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 36- **Co**-mo- **vi**-vo- re-**cuer**-do // deun- **al**-ma- que- *se*- **í**-ba.

(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

37- **Qué** –do-**lor**- el-no-**ver**-te

(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)

38- En-tres-tas- **mu**-chas- **co**-sas- que- *no-e*-ran:

(4, 6, 10: endecasílabo heroico)

39- Las- mon-**ta**-ñas,- los- **ni**-dos, // las- **ra**-mas- y- los- **pe**-ces,

(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

40- La- **lu**-na- **gran**-de

(2, 4: pentasílabo yámbico)

41- Mo-**ja**-da- de- can-**cio**-nes,

(2, 6: heptasílabo yámbico)

42- La- **tie**-rraa-**zul**- y –la- ma-**ña**-na- **ver**-de.

(2, 4, 8, 10: endecasílabo sáfico)

43- **Qué** –do-**lor**- el-no- **ver**-te;

(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)

44- Por-ques-tee-rael- ins-**tan**-te

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

45- **Ú**-ni-*co*- y- pre-**ci**-so // de- las- no-mi-na-**cio**-nes:

(1, 6: mixto // 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

46- Yael- **vien**-to- **se-ría**- **vien**-to; // la- vio-**le**-ta,- vio-**le**-ta.

(2, 4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

47- La- **ma**-no- de- loar-**ca**-no // po-**ní**-a –sue-ti-**que**-ta

(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

48- So-bre- **to**-das- las- **co**-sas; // ya-**í**-ba-mos- a- **ser**:- (-)

(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

49- Mu-**jer**,- es-**tre**-llao- **ro**-sa.

(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)

50- Pe-ro –**tú**- **fuis**-*te-un* –a-tar-de-**cer**.- (-)

(3, 4, 6, 10: endecasílabo heroico con acento antirrítmico en 3^{ra} sílaba)

51- ¡**So**-loun- a-tar-de-**cer**!- (-)

(1, 6: heptasílabo mixto)

52- Y- **yo**,- po-**e**-ta.

(2, 4: pentasílabo yámbico)

Comentario métrico.

Este poema es una silva polirrítmica que mezcla el alejandrino con el endecasílabo, el heptasílabo y el pentasílabo. Según Domínguez Caparrós, J. (2005: 129) la mezcla de estos versos, en este tipo de composición, es normal. Se concibe como una silva que pertenece a las formas italianas, en la cual se emplea un tipo verso blanco.

Llama la atención el caso de sinéresis en *í-a* que se da en el verso catorce (do-*lía*). En el verso ventidós hay dos casos notables: tenemos una sístole (*té-nia*), y otra sinéresis en *í-a* (*té-nía*).

El carácter yámbico del ritmo se impone en los versos 31 y 45. En el primero encontramos un pentasílabo que posee un solo acento, el de la cuarta sílaba; en el segundo encontramos un heptasílabo que posee un único acento, el de la sexta sílaba. No importa que no aparezcan otros acentos en estos versos, con solo esta sílaba (par y

penúltima en cada caso) acentuada se logra el ritmo yámbico. También, en el verso 45, llama la atención el caso de hiato que encontramos en la tercera sílaba (**co-y**), es un hiato anormal, pero necesario para conseguir el ritmo mixto del heptasílabo, el único de este tipo que aparece en el poema.

¿Qué serafín es ese?

Allí donde furiosos los pájaros devoran
--con el ámbar pulido de sus últimos cantos—
el crecido racimo de una luna madura;
allí donde florecen todas las claridades,
mi amor está esperando que retorne tu risa:
madrugada desnuda nacida entre dos rosas,
rumor de caracoles en las manos del viento.
Yo no quiero que llores, solo quiero que digas:
¿Qué serafín es ese que vendimia en las altas
blancuras de tus manos espigas de luceros?
No es ilusión de nieblas prendidas de mis ojos,
ni galanteo de alondra que juegue entre las hojas;
es solo una pregunta que se asoma en mis labios
cuando miro tus labios que recuerdan palomas:
dos nevadas palomas en el preciso instante
de levantar el vuelo.
Todas las lumbres altas nos anuncian auroras;
todas las mariposas una ruta viajera;
pero por ello mismo recordamos la rosa,

andariega de aromas en su tallo clavada.

Un día yo te dije:

--Mi verdad es tan solo

un reboso de luna esparcido en el agua;

mi voz vive distante como un clamor ausente

de la carne perenne que concreta las cosas;

pero a pesar de todo yo sigo siendo un niño

sorprendido entre tantos

crespones transparentes

y entre tantas verdades podridas como sombras.

¿Qué serafín es ese?: Análisis métrico.

- 1- A-**llí** -don-de- fu-**rio**-sos // los- **pá**-ja-ros- de-**vo**-ran
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 2- --con -el -**ám**-bar- pu-**li**-do // de- sus- **úl**-ti-mos- **can**-tos
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 3- el- cre-**ci**-do- ra-**ci**-mo // deu-na- **lu**-na- ma-**du**-ra;
(3, 6: anapéstico // 1, 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 4- a-**llí**- don-de- flo-**re**-cen // **to**-das- las- cla-ri-**da**-des,
(2, 6: yámbico // 1, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 5- mia-**mor**- es-táe-pe-**ran**-do // que- re-**tor**-ne- tu- **ri**-sa:
(2, 4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

- 6- ma-dru-**ga**-da- des-**nu**-da // na-**ci**-daen-tre- **dos**- **ro**-sas,
(3, 6: anapéstico // 2, 5, 6: yámbico con acento antirrítmico en la quinta sílaba)
alejandrino polirrítmico.
- 7- ru-**mor**- de- ca-ra-**co**-les // en- las- **ma**-nos- del- **vien**-to.
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 8- **Yo**- no- **quie**-ro- que- **llo**-res, // so-lo- **quie**-ro- que- **di**-gas:
(1, 3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 9- **¿Qué**- se-ra-**fín**- es- **e**-se // que- ven-**di**-miaen -las- **al**-tas
(1, 4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 10- blan-**cu**-ras- de- tus- **ma**-nos // es-**pi**-gas- de- lu-**ce**-ros?
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 11- Noes- i-lu-**sión**- de- **nie**-blas // pren-**di**-das- de- mis- **o**-jos,
(1, 4, 6: mixto // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 12- ni- ga-lan-teo -dea-**lon**-dra // que- **jue**-gueen-tre- las- **ho**-jas;
(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 13- es -so-lou-na- pre-**gun**-ta // que- sea-**so**-maen- mis- **la**-bios
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 14- cuan-do- **mi**-ro- tus- **la**-bios // que- re-**cuer**-dan- pa-**lo**-mas:
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 15- **dos** -ne-**va**-das- pa-**lo**-mas // en- el- pre-**ci**-soins-**tan**-te
(1, 3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 16- de -le-van-**tar**- el- **vue**-lo.
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 17- **To**-das- las- **lum**-bres- **al**-tas // nos- a-**nun**-cian- au-**ro**-ras;
(1, 4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.

- 18- **to**-das- las- ma-ri-**po**-sas // **u**-na- **ru**-ta- via-**je**-ra;
 (1, 6: mixto // 1, 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 19- pe-ro- por- **e**-llo- **mis**-mo // re-cor-**da**-mos- la- **ro**-sa,
 (4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 20- an-da-**rie**-ga- dea-**ro**-mas // en- su- **ta**-llo- cla-**va**-da.
 (3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 21- *Un*- **dí**-a- **yo**- te- **di**-je:
 (2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 22- --Mi --ver-**dad**- es- tan- so-lo
 (3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 23- un --re-**bo**-so- de- **lu**-na // es-par-**ci**-doen- el- **a**-gua;
 (3, 6: anapéstico// 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 24- mi --**voz**- **vi**-ve- dis-**tan**-te // co-moun- cla-**mor**- au-**sen**-te
 (2, 3, 6: anapéstico // 2, 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 25- de- la- **car**-ne --pe-**ren**-ne // que- con-**cre**-ta --las- **co**-sas;
 (3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 26- pe-roa --pe-**sar**- de- **to**-do- //yo- **si**-go- **sien**-doun- **ni**-ño
 (4, 6: yámbico // 1, 2, 4, 6: yámbico con acento antirrítmico en 1^{ra} sílaba)
 alejandrino yámbico.
- 27- sor-pren-**di**-doen-tre- **tan**-tos
 (3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 28- cres-**po**-nes- trans-pa-**ren**-tes
 (2, 6: heptasílabo yámbico)
- 29- yen-tre- **tan**-tas- ver-**da**-des // po-**dri**-das- co-mo- **som**-bras.
 (3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

Comentario métrico

Este poema es una silva compuesta solo por alejandrinos y heptasílabos. Resulta interesante observar el encabalgamiento sirremático que se da entre los versos 9 y 10 (*altas/blancuras*); entre los versos 15 y 16 notamos un encabalgamiento de tipo suave (*preciso instante/de levantar el vuelo*). Los heptasílabos, salvo el primero (16), que forma el verso encabalgado que acabamos de ver, están dispuestos en parejas que aparecen cada cuatro versos alejandrinos. Por ejemplo, al verso 21 (heptasílabo yámbico) le sigue el verso 22 (heptasílabo anapéstico); luego aparecen cuatro alejandrinos de manera consecutiva (23, 24, 25, 26) antes de que lleguemos al verso 27 (heptasílabo anapéstico) seguido éste del verso 28 (heptasílabo yámbico). Como se habrá notado, el heptasílabo es, en este poema, una especie de bastón del alejandrino.

Canción de la noche larga

En la noche y bajo una
muda elocuencia de piedra,
la sombra de los cipreses
es como un grito en la niebla.

Coros de voces descalzas
ponen sus ágiles pies
sobre las copas oscuras
de los árboles; después
la aguda espada de un grillo
hiere un hermoso silencio
de blanca carne de lirio
y de cabellos de incienso.

Yo sueño con que tus manos
se van perdiendo a lo lejos
como dos trémulas alas
tras la negrura del cielo.

Soledad de soledades:
mi corazón está solo

frente a esta noche que crece
como un rosal sin colores.
Si pudiera ver el mar
que me recuerdan tus ojos,
se trocarían en lumbres
mis soledades en sombras;
se llenaría de flores
el limonero más alto;
con sus mejores kimonas
vendrían las mariposas
de donde nadie lo sabe;
la luna se iría entonces
cantando por otra calle,
y una frescura de infancia
se me entraría en el alma:
ya no sería yo el mismo,
el de esta noche tan larga;
con el otro cuerpo distinto
y el corazón en las manos
retornaría de nuevo
para jugar en la playa.

Canciones de primavera.

Olor a tierra mojada.

¡Todo si viera tus ojos

en esta noche tan larga!

Canción de la noche larga: Análisis métrico.

- 1- En -la- **no**-chey- ba-*jo*-**u**-na
(3, 7: octosílabo trocaico)
- 2- **mu**-dae-lo-**cuen**-cia- de- **pie**-dra,
(1, 4, 7: octosílabo dactílico)
- 3- la- **som**-bra- de- los- ci-**pre**-ses
(2, 7: octosílabo mixto a)
- 4- **es** -co-moun- **gri**-toen- la- **nie**-bla.
(1,4, 7: octosílabo dactílico)
- 5- **Co**-ros- de- **vo**-ces- des-**cal**-zas
(1, 4, 7: octosílabo dactílico)
- 6- **po**-nen- sus- **á**-gi-les- **pies**- (-)
(1, 4, 7: octosílabo dactílico)
- 7- **so**-bre- las- **co**-pas- os-**cu**-ras
(1, 4, 7: octosílabo dactílico)
- 8- de- los- **ár**-bo-les;- des-**pués**- (-)
(3, 7: octosílabo trocaico)

- 9- laa-**gu**-daes-**pa**-da- deun- **gri**-llo
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 10- **hie**-reun- her-**mo**-so- si-**len**-cio
(1, 4, 7: octosílabo dactílico)
- 11- de- **blan**-ca- **car**-ne- de- **li**-rio
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 12- y -de- ca-**be**-llos- dein-**cien**-so.
(4, 7: octosílabo mixto a)
- 13- **Yo** -**sue**-ño- con- que- tus- **ma**-nos
(1, 2, 7: octosílabo dactílico)
- 14- se -**van**- per-**dien**-doa- lo- **le**-jos
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 15- co-mo- **dos**- **tré**-mu-las- **a**-las
(3, 4, 7: octosílabo mixto a con antirrítmico en 3^{ra} sílaba)
- 16- tras- la- ne-**gru**-ra- del- **cie**-lo.
(4, 7: octosílabo mixto a)
- 17- So-le-**dad** -de- so-le-**da**-des:
(3, 7: octosílabo trocaico)
- 18- mi- co-ra-**zón**- es-**tá**- so-lo
(4, 6, 7: octosílabo mixto a)
- 19- fren-te-aes-ta- **no**-**che**- que- **cre**-ce
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 20- co-moun- ro-**sal**- sin- co-**lo**-res.
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 21- Si- pu-**die**-ra- **ver**- el- **mar**- (-)

(3, 5, 7: octosílabo trocaico)

22- que -me -re-**cuer**-dan- tus- **o**-jos,

(4, 7: octosílabo mixto a)

23- se- tro-ca-**rí**-an- en- **lum**-bres

(4, 7: octosílabo mixto a)

24- mis -so-le-**da**-des- en- **som**-bras;

(4, 7: octosílabo mixto a)

25- se- lle-na-**rí**-a -de- **flo**-res

(4, 7: octosílabo mixto a)

26- el -li-mo-**ne**-ro- **más**- a-lto;

(4, 6, 7: octosílabo mixto a)

27- con- sus- me-**jo**-res- ki-**mo**-nas

(4, 7: octosílabo mixto a)

28- ven-**drí**-an- las- ma-ri-**po**-sas

(2, 7: octosílabo mixto a)

29- de -don-de- **na**-die- lo- **sa**-be;

(4, 7: octosílabo mixto a)

30- la- **lu**-na- sei-**rí**-aen-**ton**-ces

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

31- can-**tan**-do- por- **o**-tra- **ca**-lle,

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

32- yu-na- fres-**cu**-ra- dein-**fan**-cia

(4, 7: octosílabo mixto a)

33- se -meen-tra-**rí**-aen- el- **al**-ma:

(4, 7: octosílabo mixto a)

34- ya- no- se-**rí**-a- yoel –**mis**-mo,
(4, 7: octosílabo mixto a)

35- el- dees-ta- **no**-che- tan- **lar**-ga;
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

36- con- el- **o**-tro- **cuer**-po- dis-**tin**-to
(3, 5, 7: octosílabo trocaico)

37- yel –co-ra-**zón**- en- las- **ma**-nos
(4, 7: octosílabo mixto a)

38- re-tor-na-**rí**-a- de- **nue**-vo
(4, 7: octosílabo mixto a)

39- pa-ra- ju-**gar**- en- la- **pla**-ya.
(4, 7: octosílabo mixta a)

40- Can-**cio**-nes- de- **pri**-ma-**ve**-ra.
(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

41- **O-lor**- a- **tie**-rra- mo-**ja**-da.
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

42- ¡**To**-do- si- **vie**-ra- tus- **o**-jos
(1, 4, 7: octosílabo dactílico)

43- en- **es**-ta- **no**-che- tan- **lar**-ga!
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

Comentario métrico.

Este poema es una silava octosilábica en versos blancos. Llama la atención el hiato que se da en el verso uno (*jo-ú*); este hiato se produce debido a que sobre la vocal **u** (en séptima sílaba) recae el acento rítmico del verso.

La terminación aguda de los versos 6, 8 y 21 hace que se les sume una sílaba, y se obtiene el octosílabo.

Canción de la niña que iba sola.

Sonó lenta y sin alarde
la ronca voz de una torre.
Por el camino sin nadie
venía un perfume de cobre;
por el camino sin nadie
de la tarde.

--¡Oh, linda, te lo diré
ahora que estamos solos;
un redondo mar sin peces
son tus ojos!

--La tarde borda jacintos
de tafetán sobre el cielo.

--¿Si quieres uno, yo puedo
sobre tus trenzas ponerlo?

--No, déjame sin jacintos
lucir así mis cabellos.

--¿Flotando sueltos al viento
como las alas de un cuervo?

--O de un retazo de noche

caído desde los cielos.

--¡Oh, linda, linda, no puedo

con la sombra de tu pelo!

Suena lenta y sin alarde

la ronca voz de una tarde.

Por el camino sin nadie

vino un perfume salobre;

por el camino sin nadie

de la tarde

Canción de la niña que iba sola: Análisis métrico.

- 1- So-**nó**- **len**-tay –sin- a-**lar**-de
(2, 3, 7: octosílabo mixto b)
- 2- la –**ron**-ca- **voz**- deu-na- **to**-rre.
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 3- Por- el- ca-**mi**-no- sin- **na**-die
(4, 7: octosílabo mixto a)
- 4- ve-**ní**-aun- per-**fu**-me- de- **co**-bre;
(2, 5, 7: octosílabo mixto b)
- 5- por –el- ca-**mi**-no- sin- **na**-die
(4, 7: octosílabo mixto a)

- 6- **de- la- tar-de.**
(1, 3: tetrasílabo trocaico)
- 7- --¡Oh,- **lin-da,- te- lo- di-ré- (-)**
(2, 7: octosílabo mixto a)
- 8- a-**ho-ra- quees-ta-mos- so-los;**
(2, 5, 7: octosílabo mixto b)
- 9- un -re-**don-do- mar-** sin- **pe-ces**
(3, 5, 7: octosílabo trocaico)
- 10- **son** -tus- **o-jos!**
(1, 3: tetrasílabo trocaico)
- 11- --La- **tar-de- bor-da- ja-cin-tos**
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 12- de- ta-fe-**tán-** so-breel -**cie-lo.**
(4, 7: octosílabo mixto a)
- 13- --¿Si- **quie-res- u-no,- yo- pue-do**
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 14- so-bre- tus- **tren-zas- po-ner-lo?**
(4, 7: octosílabo mixto a)
- 15- --**No, -dé-ja-me** -sin- ja-**cin-tos**
(1, 2, 7: octosílabo mixto a, con antirrítmico en 1^{ra} sílaba)
- 16- lu-**cir-** a-**sí-** mis- ca-**be-llos.**
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 17- --¿Flo-**tan-do- suel-tos-** al- **vien-to**
(2, 4, 7: octosílabo mixto a)
- 18- co-mo- las- **a-las- deun- cuer-vo?**

(4, 7: octosílabo mixto a)

19- --O- deun- re-**ta**-zo- de- **no**-che

(4, 7: octosílabo mixto a)

20- *ca-í*-do- des-de- los- **cie**-los.

(2, 7: octosílabo mixto a)

21- --¡Oh,- **lin**-da,- **lin**-da,- no- **pue**-do

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

22- con –la- **som**-bra- de- tu- **pe**-lo!

(3, 7: octosílabo trocaico)

23- **Sue**-na- **len**-tay- sin- a-**lar**-de

(1, 3, 7: octosílabo trocaico)

24- la- **ron**-ca- **voz**- deu-na- **tar**-de.

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

25- Por- el- ca-**mi**-no- sin- **na**-die

(4, 7: octosílabo mixto a)

26- **vi**-noun- per-**fu**-me- sa-**lo**-bre;

(1, 4, 7: octosílabo dactílico)

27- por –el- ca-**mi**-no- sin- **na**-die

(4, 7: octosílabo mixto a)

28- **de** –la- **tar**-de.

(1, 3: tetrasílabo trocaico)

Comentario métrico

Este poema es una silva octosilábica en versos blancos. Resulta notable la aparición de tres tetrasílabos trocaicos (6, 10 y 28) y la presencia de un acento antirrítmico en la primera sílaba del verso 15 (*nó*).

La terminación aguda del verso número siete (*di-ré*) hace que se le sume una sílaba métrica.

Canción del mundo estático

Me imagino tu mundo por dentro como un amplio
coro de incomprensibles voces de terciopelo,
flotando entre un selva de árboles humanos,
tras un dolor desnudo venido de muy lejos.

Me imagino tu mundo –terrible, solitario—
como un paraje en donde crezcan rosas de nieblas,
y en donde impetuoso un viento crudo y agrio
muerde un viejo silencio de corazón de piedra.

Me imagino tu mundo como si en él la noche
hubiera florecido sus pétalos de sombras
para quebrar el alba dorada que persiste
en despertar el canto de todas las alondras.

Después acaso un solo sonido sin palabras,
una música muerta, un resplandor de estrellas
ahogadas sobre el agua de un río silencioso
que marcha lentamente camino de la muerte.

Una rosa, una dalia, algo absurdo que finge
la traslúcida cara de un ser cuya sonrisa
nieva lumbre de luna: Y en medio de este mundo

atormetado y solo, como una torre adulta:

tu voz petrificada.

Canción del mundo estático: Análisis métrico.

- 1- Mei-ma-**gi**-no- tu- **mun**-do // por- **den**-tro- co-moun- **am**-plio
(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 2- **co**-ro- dein-com-pren-**si**-bles // **vo**-ces- de- ter-cio-**pe**-lo,
(1, 6: mixto // 1, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.
- 3- flo-**tan**-doen-treu-na- **sel**-va // de-**ár**-bo-les- hu-**ma**-nos,
(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 4- tras- **un**- do-**lor**- des-**nu**-do // ve-**ni**-do- de- **muy**- **le**-jos.
(2, 4, 6: yámbico // 2, 5, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.
- 5- Mei-ma-**gi**-no- tu- **mun**-do // te-**rri**-ble,- so-li-**ta**-rio—
(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 6- co-moun- pa-**ra**-jeen- **don**-de // **crez**-can- **ro**-sas- de- **nie**-blas,
(2, 4, 6: yámbico // 1, 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 7- yen- **don**-de-im-pe-**tuo**-so // **un** -**vien**-to- **cru**-do-ya-grio
(2, 6: yámbico // 1, 2, 4, 6: yámbico con antirrítmico en 1^{ra}) alejandrino yámbico.
- 8- **muer**-deun -**vie**-jo- si-**len**-cio // de- co-ra-**zón**- de- **pie**-dra.
(1, 3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 9- Mei-ma-**gi**-no- tu- **mun**-do // co-mo- sien- **él**- la- **no**-che
(3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 10- hu-**bie**-ra- flo-re-**ci**-do // sus- **pé**-ta-los- de- **som**-bras
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 11- pa-ra- que-**brar**- el- **al**-ba // do-**ra**-da- que- per-**sis**-te

(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

12- en –des-per-**tar**- el- **can**-to // de- **to**-das- las- a-**lon**-dras.

(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

13- Des-**pués**- a-**ca**-soun- **so**-lo // so-**ni**-do- sin- pa-**la**-bras,

(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

14- u-na- **mú**-si-ca- **muer**-ta, // **un**- res-plan-**dor**- dees-**tre**-llas

(1, 3, 6: anapéstico // 1, 4, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.

15- **aho**-**ga**-das- so-breel –**a**-gua // deun –**rí**-o- si-len-**cio**-so

(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

16- que –**mar**-cha- len-ta-**men**-te // ca-**mi**-no- de- la- **muer**-te.

(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

17- U-na- **ro**-sa, u-na –**da**-lia, // **al**-goab-**sur**-do- que- **fin**-ge

(1, 3, 6: anapéstico // 1, 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

18- la –tras-**lú**-ci-da- **ca**-ra // deun –**ser**- cu-ya- son-**ri**-sa

(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

19- **nie**-va- **lum**-bre- de- **lu**-na: // Yen- **me**-dio- dees-te- **mun**-do

(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.

20- a-tor-men-**ta**-doy- **so**-lo, // co-mou-na- **to**-rrea-**dul**-ta:

(4, 6: yámbico // 2, 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

21- tu- **voz**- pe-tri-fi-**ca**-da.

(2, 6: heptasílabo yámbico)

Comentario métrico

Conviene observar el encabalgamiento sirremático que se da entre los versos uno y dos (*amplio/coro*). El poema cierra con un heptasílabo yámbico (verso 21) como si al poeta, al final, después de salir de la imaginación, solo le fuera permitido emitir un último suspiro cuya forma se encarna en la frase: *tu voz petrificada*.

Canción del recuerdo feliz

Cuando por soleados caminos del domingo,
cogidas de las manos venían las margaritas
con sus limpias enaguas recién almidonadas
crujiendo melodías de almidón en el viento;
cuando enardecidas iban las amapolas
gritando en rojo vivo su pasión anarquista
por todos los viajeros senderos de la aurora,
y los claveles eran Caperucitas Rojas,
las dalias (con sus faldas de encajes) bailarinas,
ignoradas puvlovas de la verde campiña,
con tramoyas de vientos, en proskenios de hojas;
cuando todas las rosas del rosal tenían alas,
y en vez de ruiseñores canoros en sus jaulas,
las viejas solteronas mimaban en sus sueños
tulipanes azules que cantaban:
era entonces el tiempo feliz de las abuelas;
el bello tiempo ido de las pantallas rosas,
los relojes de cuco, los bastones de estoque,
las postales de Nizay el ademán pausado

con que los caballeros se hacían el bigote;
tiempo todo cubierto de un fino terciopelo,
por el que descendían palabras discretas
en un suave despegue de susurrantes voces
cuando el vals entreabría sus violines de llanto,
y el mundo se apagaba de pura transparencia.

Canción del recuerdo feliz: Análisis métrico.

- 1- Cuan-do- por- so-le-**a**-dos // ca-**mi**-nos- del- do-**min**-go,
(6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 2- co-**gi**-das- de- las- **ma**-nos // ve-**ní**-an- las- mar-ga-**ri**-tas
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 3- con- sus- **lim**-pias- e-**na**-guas // re-**cién**- al-mi-do-**na**-das
(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 4- cru-**jien**-do- me-lo-**dí**-as // deal-mi-**dón**- en- el- **vien**-to;
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 5- cuan-doe-nar-de-**ci**-das // **i**-ban- las- a-ma-**po**-las
(6: yámbico // 1, 6: mixto) alejandrino polirrítmico.
- 6- gri-**tan**-doen- **ro**-jo- **vi**-vo // su- pa-**sión**- a-nar-**quis**-ta
(2, 4, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 7- por- **to**-dos- los- via-**je**-ros // sen-**de**-ros- de- lau-**ro**-ra,
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 8- y -los- cla-**ve**-les- **e**-ran // Ca-pe-ru-**ci**-tas- **Ro**-jas,
(4, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 9- las- **da**-lias- (con- sus- **fal**-das // deen-**ca**-jes-) bai-la-**ri**-nas,
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 10- ig-no-**ra**-das- pu-**vlo**-vas // de- la- **ver**-de- cam-**pi**-ña,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 11- con -tra-**mo**-yas- de- **vien**-tos, // en- pros-**ce**-nios- *de*-**ho**-jas;
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

- 12- cuan-do- **to**-das- las- **ro**-sas // del- ro-**sal**- te-**ní**an- **a**-las,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico-antirrítmico en 5^{ta}) alejandrino anapéstico.
- 13- yen- **vez**- de- rui-se-**ño**-res // ca-**no**-ros- en- sus- **jau**-las,
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 14- las -**vie**-jas- sol-te-**ro**-nas // mi-**ma**-ban- en- sus- **sue**-ños
(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 15- tu-li-**pa**-nes- a-**zu**-les-que- can-**ta**-ban:
(3, 6, 10: endecasílabo heroico)
- 16- e-raen-**ton**-ces- el- **tiem**-po // fe-**liz**- de- las- a-**bue**-las;
(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 17- el- **be**-llo- **tiem**-po-**í**-do // de- las- pan-**ta**-llas- **ro**-sas,
(2, 4, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 18- los- re-**lo**-jes- de- **cu**-co, // los- bas-**to**-nes- dees-**to**-que,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.
- 19- las- pos-**ta**-les- de- **Ni**-za // yel- a-de-**mán**- pau-**sa**-do
(3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 20- con- que- los- ca-ba-**lle**-ros // seha-**cí**-an- el- bi-**go**-te;
(6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.
- 21- **tiem**-po- **to**-do- cu-**bier**-to // deun- **fi**-no- ter-cio-**pe**-lo,
(1, 3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 22- por- el- que- des-cen-**dí**-an // las pa-**la**-bras- dis-**cre**-tas
(6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico.
- 23- en- un- **sua**-ve- des-**pe**-gue // de- su-su-**rran**-tes- **vo**-ces
(3, 6: anapéstico // 4, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico.
- 24- cuan-doel- **vals**- en-**trea**-**brí**-a // sus- vio-**li**-nes- de- **llan**-to,

(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico.

25- yel- **mun**-do- sea-pa-**ga**-ba // de- **pu**-ra- trans-pa-**ren**-cia.

(2, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico.

Comentario métrico

Este poema es una silva en alejandrinos. En la silva, normalmente encontramos una mezcla de versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. En ésta llama la atención la presencia de un solo verso endecasílabo frente a veinticuatro alejandrinos.

Los versos 1, 5 y 20 (en el primer hemistiquio de cada uno) sostienen el ritmo yámbico gracias a un único acento en sexta sílaba; (**á**) en uno, (**cí**) en cinco y (**llé**) en veinte. En los versos 10 y 17 se produce hiato debido al acento rítmico en la sexta sílaba; (**hó**) en el diez, (**í**) en el diecisiete. Llama la atención el caso de la sinéresis que se da en el segundo hemistiquio del verso 12 (**te-nían**), en la misma sílaba además recae un acento antirrítmico que se antepone al rítmico de la sexta sílaba (**á**). Otro caso de sinéresis lo encontramos en la quinta sílaba del verso 24 (**en-trea-brí-a**).

Canción dialogada por voces en el viento

--Quiero el haz de tus gritos

apretados y juntos

para forjar con ellos

un pueblo de palabras,

una ciudad de voces

con campanas azules.

--¿Sin que por ello tengas

que dejar los jirones

de tus nardos de cielo

prendido de los dedos

oscuros de mis sombras?

--Entonces no comprendo

por qué has llegado a mí

sin una temblorosa

canción entre las manos.

¿Es que se han muerto todos

los pájaros del mundo,

y ni siquiera cantan

ahora las estrellas?

--Floreceré jardines

de música en ellas,

para que tú vendimies

ternuras de azucenas.

--Ya te he dicho mil veces

que no quiero palabras;

hay algo más en ellas....

--¿Quieres decir canciones?

¿Voces estremecidas?

--Yo pienso que son tales,

aún cuando ellas no tengan

ese temblor sublime

que es propio de las alas.

--¿Es que ignoras acaso

que hace tiempo que el canto

no se espiga en los labios

angustiados del mundo?

Todos los que cantaban

se hundieron en un negro

silencio sin estrellas

sin árboles en donde

pudieran amarrar
las sombras de sus sueños.
--¿Quieres decir que han muerto;
que no existe quien pueda
humanizar de nuevo
los pesares del mundo?
--Es mejor que no digas
esas cosas tan alto.
Puede que nos las oigan
aquellos que no saben
de nuestro mar de llanto
derramado por todas
las mariposas muertas.
--Hay algo que ignoramos
que trasmuta las formas
sensible de las cosas.
Quizás por ello sea
que en mi mente tus manos
se estremecen ahora
lo mismo que la sombra
pequeña de los lirios

hundidos en el agua.

--¿Por qué dices tal cosa?

¿Cuándo no fue de lirios

la sombra de mis manos

Canción dialogada por voces en el viento: Análisis métrico.

1- --**Quie-roel- haz-** de- tus- **gri-**tos

(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)

2- a-pre-**ta-**dos-y-**jun-**tos

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

3- pa-ra- for-**jar-** con- **e-**llos

(4, 6: heptasílabo yámbico)

4- un- **pue-**blo- de- pa-**la-**bras,

(2, 6: heptasílabo yámbico)

5- **u-**na- ciu-**dad-** de- **vo-**ces

(1, 4, 6: heptasílabo mixto)

6- con -cam-**pa-**nas- a-**zu-**les.

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

7- --¿Sin- que- por- **e-**llo- **ten-**gas

(4, 6: heptasílabo yámbico)

8- que- de-**jar-** los- ji-**ro-**nes

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

9- de -tus- **nar-**dos- de- **cie-**lo

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

- 10- pren-**di**-do- de- los- **de**-dos
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 11- os-**cu**-ros- de- mis- **som**-bras?
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 12- --En-**ton**-ces- no- com-**pren**-do
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 13- por- quéhas- lle-**ga**-doa -**mí**-(-)
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 14- sin- **u**-na- tem-blo-**ro**-sa
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 15- can-**ción**- en-tre- las- **ma**-nos.
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 16- Es- que- sehan- **muer**-to- **to**-dos
(3, 4, 6: heptasílabo mixto)
- 17- los- **pá**-ja-ros- del- **mun**-do,
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 18- y- ni- si-**quie**-ra- **can**-tan
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 19- a-**ho**-ra- las- es-**tre**-llas?
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 20- --Flo-re-ce-**ré**- jar-**di**-nes
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 21- de -**mú**-si-*ca-en*- **e**-llas,
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 22- pa-ra- que- **tú**- ven-**di**-mies

(4, 6: heptasílabo yámbico)

23- ter-**nu**-ras- dea-zu-**ce**-nas.

(2, 6: heptasílabo yámbico)

24- --Ya- tehe-**di**-cho- **mil**- **ve**-ces

(3, 5, 6: heptasílabo anapéstico, con antirrítico en 5^{ta} sílaba)

25- que- no- **quie**-ro- pa-**la**-bras;

(3, 6: heptasílabo mixto)

26- **ha**-yal-go- **más**- en- e-llas....

(1, 2, 4, 6: heptasílabo yámbico, con antirrítico en 1^{ra} sílaba)

27- --¿**Quié**-res- de-**cir**- can-**cio**-nes?

(1, 4, 6: heptasílabo mixto)

28- ¿**Vo**-ces- es-tre-me-**ci**-das?

(1, 6: heptasílabo mixto)

29- --**Yo**- **pien**-so- que- **son** -**ta**-les,

(1, 2, 5, 6: heptasílabo mixto)

30- **aún** -cuan-doe-llas- no- **ten**-gan

(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico, antirrítico en 1^{ra} sílaba)

31- **e**-se- tem-**blor**- su-**bli**-me

(1, 4, 6: heptasílabo mixto)

32- quees -**pro**-pio- de- las- **a**-las.

(2, 6: heptasílabo yámbico)

33- --¿Es- queig-**no**-ras- a-**ca**-so

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

34- queha-ce- **tiem**-po -queel- **can**-to

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

- 35- no –sees-**pi**-gaen –los- **la**-bios
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 36- an-gus-**tia**-dos- del- **mun**-do?
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 37- **To**-dos- los- que- can-**ta**-ban
(1, 6: heptasílabo mixto)
- 38- sehun-**die**-ron- en- un- **ne**-gro
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 39- si-**len**-cio- sin- es-**tre**-llas
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 40- sin –**ár**-bo-les- en- **don**-de
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 41- pu-**die**-ran- a-ma-**rrar**-(-)
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 42- las –**som**-bras- de- sus- **sue**-ños.
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 43- --¿**Quié**-res- de-**cir**- quehan- **muer**-to;
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)
- 44- que- noe-**xis**-te- quien- **pue**-da
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 45- hu-ma-ni-**zar**- de- **nue**-vo
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 46- los –pe-**sa**-res- del- **mun**-do?
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 47- --Es- me-**jor**- que- no- **di**-gas

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

48- e-sas- **co**-sas- tan- **al**-to.

(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)

49- **Pue**-de- que- **nos**- las- **oi**-gan

(1, 4, 6: heptasílabo mixto)

50- a-**que**-llos- que- no- **sa**-ben

(2, 6: heptasílabo yámbico)

51- de- **nues**-tro- **mar**- de- **llan**-to

(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)

52- de-rra-**ma**-do- por- **to**-das

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

53- las- ma-ri-**po**-sas- **muer**-tas.

(2, 6: heptasílabo yámbico)

54- --**Ha**- ya-l-go- queig-no-**ra**-mos

(1, 2, 6: heptasílabo mixto)

55- que -tras-**mu**-ta- la- **for**-ma

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

56- sen-**si**-ble- de- las- **co**-sas.

(2, 6: heptasílabo yámbico)

57- Qui-**zás**- por- e-llo- se-a

(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)

58- queen- mi- **men**-te- tus- **ma**-nos

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

59- sees-tre-**me**-cen- a-**ho**-ra

(3, 6: heptasílabo anapéstico)

60- lo –**mis**-mo- que- la- **som**-bra
(2, 6: heptasílabo yámbico)

61- pe-**que**-ña- de- los- **li**-rios
(2, 6: heptasílabo yámbico)

62- hun-**di**-dos- en- el- **a**-gua.
(2, 6: heptasílabo yámbico)

63- --¿Por- **qué**- di-ces- tal- **co**-sa?
(2, 6: heptasílabo yámbico)

64- ¿**Cuán**-do- no- **fue**- de- **li**-rios
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)

65- la –**som**-bra- de- mis- **ma**-nos?
(2, 6: heptasílabo yámbico).

*Es una silva heptasilábica.

Canción de la niña que quería ser sirena

Por los caminos del cielo

llegó la luna gritando

sus claridades nevadas

de caracoles y nardos.

En la guitarra del viento

la brisa con dedos finos

cantaba un canto de plata.

Con su sonrisa de arcángel

que no se come las uñas,

la niña dijo riendo

bajo el capricho de luna:

--Yo fui sirena una noche

de sombras de terciopelo.

Sobre mis muslos de nácar

podían brillar luceros.

Madréporas y corales

entre la noche marina

lloraban soledades

por las pupilas salobres

de los dorados delfines.

Dorsos de plata y de luna.

Arena de las estrellas.

¡Cristalerías de espumas

en un mundo en donde sueñan

los tulipanes de nieblas!

--Niña mía, de tus ojos

está muy lejos el mar.

Quizás tú fuiste lucero;

pero sirena, jamás.

--Un palomar de tristes

yo vi en el fondo al pasar.

¿Por qué tú niegas que he sido

una sirena del mar?

Si negros son mis cabellos,

teñidos han sido allá

con tinta de calamar

y sombras de noche muerta;

si no son claros mis ojos

es por el llanto quizás:

que la pena es también negra

hasta en el fondo del mar.

--Niña mía es que en tus labios

no está el sabor de sal.

Quizás tú fuiste una estrlla;

pero sirena, jamás.

Canción de la niña que quería ser sirena: Análisis métrico.

1- Por- los- ca-**mi**-nos- del- **cie**-lo

(4, 7: octosílabo mixto a)

2- lle-**gó**- la- **lu**-na- gri-**tan**-do

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

3- sus- cla-ri-**da**-des- ne-**va**-das

(2, 7: octosílabo mixto a)

4- de- ca-ra-**co**-les- y- **nar**-dos.

(2, 7: octosílabo mixto a)

5- En- la- gui-**ta**-rra- del- **vien**-to

(4, 7: octosílabo mixto a)

6- la -**bri**-sa- con- **de**-dos- **fi**-nos

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

7- can-**ta**-baun- **can**-to- de- **pla**-ta.

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

8- Con -su- son-**ri**-sa- dear-**cán**-gel

(4, 7: octosílabo mixto a)

9- que- no- se- **co**-me- las- **u**-ñas,

(4, 7: octosílabo mixto a)

10- la –**ni**-ña- **di**-jo- **rien**-do

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

11- ba-joel- ca-**pri**-cho- de- **lu**-na:

(4, 7: octosílabo mixto a)

12- --**Yo**- **fui**- si-**re**-nau-na- **no**-che

(1, 2, 4, 7: octosílabo mixto a, con antirrítico en 1^{ra} sílaba)

13- de –**som**-bras- de- ter-cio-**pe**-lo.

(2, 7: octosílabo mixto a)

14- So-bre- mis- **mus**-los- de- **ná**-car

(4, 7: octosílabo mixto a)

15- po-**dí**-an- bri-**llar**- lu-**ce**-ros.

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

16- Ma-**dré**-po-ras- y –co-**ra**-les

(2, 7: octosílabo mixto a)

17- en-tre- la- **no**-che- ma-**ri**-na

(4, 7: octosílabo mixto a)

18- llo-**ra**-ban-las-so-le-**da**-des

(2, 7: octosílabo mixto a)

19- por- las- pu-**pi**-las- sa-**lo**-bres

(4, 7: octosílabo mixto a)

20- de –los- do-**ra**-dos- del-**fi**-nes.

(4, 7: octosílabo mixto a)

21- **Dor**-sos- de- **pla**-tay- de- **lu**-na.

(1, 4, 7: octosílabo dactílico)

22- A-**re**-na- de- **las**- es-**tre**-llas.

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

23- ¡Cris-ta-le-**rí**-as- dees-**pu**-mas

(4, 7: octosílabo mixto a)

24- en- un- **mun**-doen –don-de- **sue**-ñan

(3, 7: octosílabo trocaico)

25- los- tu-li-**pa**-nes- de- **nie**-blas!

(4, 7: octosílabo mixto a)

26- --**Ni**-ña- **mí**-a,- de- tus- **o**-jos

(1, 3, 7: octosílabo trocaico)

27- es-**tá**- muy- **le**-jos- el- **mar**- (-).

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

28- Qui-**zás**- **tú**- **fuis**-te –lu-**ce**-ro;

(2, 3, 4, 7: octosílabo mixto a, con antirrítico en 3^{ra} sílaba)

29- pe-ro- si-**re**-na,- ja-**más**- (-).

(4, 7: octosílabo dactílico)

30- --**Un** –pa-lo-**mar**- de- tris-**to**-nes

(1, 4, 7: octosílabo dactílico)

31- **yo**- vien- el –**fon**-doal- pa-**sar**.- (-)

(1, 2, 4, 7: octosílabo mixto a, con antirrítico en 1^{ra} sílaba)

32- ¿Por- **qué**- **tú**- **nie**-gas- quehe- **si**-do

(2, 3, 4, 7: octosílabo mixto a, con antirrítico en 3^{ra} sílaba)

33- **u**-na- si-**re**-na –del- **mar**?- (-)

(1, 4, 7: octosílabo dactílico)

34- Si- **ne**-gros- **son**- mis- ca-**be**-llos,

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

35- te-**ñi**-dos- **han**- si-doa-**llá**- (-)

(2, 4, 7: octosílabo mixto a)

36- con- **tin**-ta- de- ca-la-**mar**- (-)

(2, 7: octosílabo mixto a)

37- y -**som**-bras- de- **no**-che- **muer**-ta;

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

38- si -no- **son**- **cla**-ros- mis- **o**-jos

(3, 4, 7: octosílabo dactílico)

39- **es**- por- el- **llan**-to- qui-**zás**:- (-)

(1, 4, 7: octosílabo dactílico)

40- que- la- **pe**-naes- tam-**bién**- **ne**-gra

(3, 6, 7: octosílabo dactílico)

41- has-taen- el- **fon**-do- del- **mar**- (-).

(4, 7: octosílabo mixto a)

42- --**Ni**-ña- **mí**-aes- queen- tus- **la**-bios

(1, 3, 7: octosílabo trocaico)

43- noes-**tá**-el -sa-**bor**- de- **sal**.- (-)

(2, 5, 7: octosílabo mixto b)

44- Qui-**zás**- **tú**- **fuis**-teu-naes-**tre**-lla;

(2, 3, 4, 7: octosílabo mixto a, con antirrítico en 3^{ra} sílaba)

45- pe-ro- si-**re**-na,- ja-**más**.- (-)

(1, 4, 7: octosílabo mixto a)

Es una silva octosilábica. Es notable el predominio del octosílabo mixto sobre las demás variantes del mismo tipo de verso.

Conviene observar la terminación aguda de los versos 27, 29, 31, 33, 35, 36, 39, 41, 43 y 45. Ello hace que se le sume una sílaba por encima de las que realmente tiene cada verso.

Teoría de la visión profunda

Las palabras son anclas
clavadas en el suelo,
pájaros mutilados
que tienen un viajero
corazón de nube;
pero así como el nardo
tiene llena por dentro
su vida de una oculta
claridad madrugada,
así las demás cosas
también puede que tengan
sus vidas de una misma
manera amanecidas.
No es posible que una carne
sin sueños ni palabras,
sin angustia de voces,
sin corazón de lumbre
ni párpados de llanto.
Todo tiene, sin dudas,

que tener otra vida
por dentro de la cual
--y estremecida toda—
debe haber algún cielo
herido de canciones.
Es lógico pensar
que a espaldas de la luz
clara de las estrellas
ningún hombre ha podido
vislumbrar su camino
en la noche profunda,
y es que olvidamos siempre
--inexplicablemente—
que la piedra es la infancia
remota del silencio,
y que el agua no es más
que el discurrir del tiempo.
Únicamente vemos
lo externo de las cosas;
jamás nos incluimos
para escuchar la simple

verdad que se nos muestra

desnuda desde el suelo.

Si la rosa miramos,

no vemos que la rosa

es solamente un trino

de pétalos clavados

sobre la vertical

resignación de un tallo.

Nuestra vida se queda

tan solo los colores,

sin ver jamás el verde

color de las pisadas

del viento que retoza

desnudo entre las hojas.

Teoría de la visión profunda: Análisis métrico.

- 1- Las- pa-**la**-bras- son- **an**-clas
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 2- cla-**va**-das- en- el- **sue**-lo,
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 3- **pá**-ja-ros- mu-ti-**la**-dos
(1, 6: heptasílabo mixto)
- 4- que- **tie**-nen- un- via-**je**-ro
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 5- co-ra-**zón**- de- **nu**-be;
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 6- pe-roa-**sí**- co-moel -**nar**-do
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 7- **tie**-ne- **lle**-na- por- **den**-tro
(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 8- su- **vi**-da- deu-nao-**cul**-ta
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 9- cla-ri-**dad**- ma-dru-**ga**-da,
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 10- a-**sí**- las- de-**más**- co-sas
(2, 5, 6: heptasílabo yámbico, con antirrítico en 5^{ta} sílaba)
- 11- tam-**bién**- **pue**-de -que- **ten**-gan
(2, 3, 6: heptasílabo yámbico, con antirrítico en 3^{ra} sílaba)

- 12- sus –**vi**-das- deu-na- **mis**-ma
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 13- ma-**ne**-raa-ma-ne-**ci**-das.
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 14- Noes- po-**si**-bleu-na- **car**-ne
(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 15- sin- **sue**-ños- ni- pa-**la**-bras,
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 16- sin- an-**gus**-tia- de- **vo**-ces,
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 17- sin –co-ra-**zón**- de- **lum**-bre
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 18- ni- **pár**-pa-dos- de- **llan**-to.
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 19- **To**-do- **tie**-ne,- sin- **du**-das,
(1, 3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 20- que- te-**ner**- o-tra- **vi**-da
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 21- por- **den**-tro- de- la- **cual**- (-)
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 22- --yes-tre-me-**ci**-da- **to**-da
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 23- de-beha-**ber**- al-**gún**- **cie**-lo
(3, 5, 6: heptasílabo anapéstico, con antirrítmico en 5^{ta} sílaba)

- 24- he-**ri**-do- de- can-**cio**-nes.
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 25- Es- **ló**-gi-co- pen-**sar**- (-)
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 26- queaes-**pal**-das- de- la- **luz**- (-)
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 27- **cla**-ra- de- las- es-**tre**-llas
(1, 6: heptasílabo mixto)
- 28- nin-**gún**- **hom**-breha- po-**di**-do
(2, 3, 6: heptasílabo mixto)
- 29- vis-lum-**brar**- su- ca-**mi**-no
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 30- en -la- **no**-che- pro-**fun**-da,
(3, 6: heptasílabo yámbico)
- 31- yes- queol-vi-**da**-mos- **siem**-pre
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 32- --i-nex-pli-**ca**-ble-**men**-te—
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 33- que- la- **pie**-draes- lain-**fan**-cia
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 34- re-**mo**-ta- del- si-**len**-cio,
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 35- y- queel -**a**-gua- noes- **más**- (-)
(3, 6: heptasílabo anapéstico)

- 36- queel- dis-cu-**rrir**- del- **tiem**-po.
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 37- **Ú**-ni-ca-**men**-te- **ve**-mos
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)
- 38- loex-**ter**-no- de- las- **co**-sas;
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 39- ja-**más**- nos- in-cli-**na**-mos
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 40- pa-raes-cu-**char**- la- **sim**-ple
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 41- ver-**dad**- que- se- nos- **mues**-tra
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 42- des-**nu**-da- des-deel- **sue**-lo.
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 43- Si- la- **ro**-sa- mi-**ra**-mos,
(3, 6: heptasílabo anapéstico)
- 44- no- **ve**-mos- que- la- **ro**-sa
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 45- **es** –so-la-**men**-teun- **tri**-no
(1, 4, 6: heptasílabo mixto)
- 46- de –**pé**-ta-los- cla-**va**-dos
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 47- so-bre- la- ver-ti-**cal**- (-)
(6: heptasílabo yámbico)

- 48- re-sig-na-**ción**- deun- **ta**-llo.
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 49- Nues-tra- vi-**sión** –se- **que**-da
(4, 6: heptasílabo yámbico)
- 50- tan –**so**-loen- los- co-**lo**-res,
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 51- sin- **ver**- ja-**más**- el- **ver**-de
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
- 52- co-**lor**- de- las- pi-**sa**-das
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 53- del –**vien**-to- que- re-**to**-za
(2, 6: heptasílabo yámbico)
- 54- des-**nu**-doen-tre- las- **ho**-jas.
(2, 6: heptasílabo yámbico)

Silva heptasilábica. Es notable el predominio del yámbico sobre las demás variantes de este tipo de verso.

Conviene observar la terminación aguda de los versos 21, 25, 26, 35 y 47.

I.4 Comentario general del libro: Torre de Voces.

Resumen general de los análisis.

Los poemas que componen el texto **Torre de Voces** son **Silvas**, mayormente polirrítmicas. Hay desde las que son del todo heptasílabas y octosílabas hasta las que mezclan alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. De vez en cuando encontramos algunos versos pentasílabos (tres en todo el libro), otros tetrasílabos (también tres en todo el libro), y, en menor número, trisílabo (uno en todo el libro) mezclados con las variantes del endecasílabo y el alejandrino. El poemario consta de trece composiciones que oscilan entre 13 (la primera) y 54 (la segunda) versos cada una. En general el texto tiene 458 versos.

Licencias como la diéresis, la sinéresis, la sinalefa y el hiato aparecen con mucha frecuencia a lo largo de todo el libro. Ello me hace volver a pensar (ya lo hice en el primer libro analizado) en la constante búsqueda de la oralidad que se advierte en la poética de Mieses Burgos. Creo que esta búsqueda se logra gracias a la combinación, cada vez que hay oportunidad, de las licencias referidas. En los poemas octosilábicos, específicamente en el que se titula **Canción de la niña que quería ser sierena**, se puede apreciar un masivo uso de los finales agudos.

El poema prólogo de este libro (**Canción de la voz florecida**) consta de trece versos en los que se mezclan todas las grandes variantes que se desarrollarán a lo largo de todo el texto. El verso uno (1) o primero es un alejandrino polirrítmico, y el trece (13) o último un trisílabo anfibráquico. Entre estos dos metros hay un grupo de endecasílabos y heptasílabos. El último poema de la composición (**Teoría de la visión profunda**) es una silva heptasilábica.

Una vez más se nota que la poética de Franklin Mises Burgos está construída, en cuanto a la forma se refiere, bajo los moldes clásicos. Es cierto que la selección y disposición de sus versos lo acercan a maestros tradicionales como Lope de Vega, Góngora, Quevedo, etc. Pero no es menos cierto que la manera en que trabaja la estructura de los textos que componen este libro, lo acerca a maestros revolucionarios y más recientes como es el caso de **los modernistas**, específicamente Rubén Darío; y más recientes aún como es el caso de los miembros de la llamada **Generación del 27** en España, específicamente Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Esta relación se comprueba fijándose en la rima; las silvas que Burgos trabaja no admiten divisiones estróficas y están escritas en versos sueltos. Recordemos que solo a partir del Modernismo se comenzó a ensayar este tipo de estructura en la silva (Caparrós Domínguez, J. 1993:236-238), y que, semejante al soneto, fue copiada de la literatura italiana. Sin embargo, lo que me interesa es que se observe la musicalidad que adquiere la poética de Mises Burgos gracias a la combinación (fruto de un constante trabajo formal) de estos metros.

II. Análisis métrico de los poemas de Freddy Gatón Arce

II.1 Freddy Gatón Arce, *Vlía*

Poema para la quinta hoja de un trébol cualquiera

OÍDO INESCUCHADO

1. los-es-pa-cios-a-quie-ta-dos-a-zu-les-de (12 sílabas)
2. en-cla-va-dos-as-tros-dan-su-vio-le-taa-lao-tra (13 sílabas)
3. to-rrein-ver-ti-da-del-cie-lo-la-to-rreex-tá-ti-ca (14 sílabas)
4. mu-da-sal-ta-ner-vio-saen-sus-ri-sas-y-ge-mi-dos (14 sílabas)
5. co-mo-ma-ma-ta-lla-da-de-vir-gi-ni-dad-can-tar (14 sílabas)
6. de-los-ga-llos-es-pa-cia-la-vi-gi-liayel-mun-do (13 sílabas)
7. no-che-de-to-dos-los-don-ce-les (9 sílabas)

8. la-vi-daha-per-di-doun-in-cons-cien-te-de (11 sílabas)
9. por-qué-la-vi-dael-tra-je-co-lor-ru-bor-de (12 sílabas)
10. ti-mi-dez-que-dó-des-tro-za-doen-el-va-lla-dar-de (14 sílabas)
11. los-o-jos-cla-va-da-to-rreen-el-mar-de-los (12 sílabas)
12. sue-ños-re-mo-li-no-de-san-gre-de-la (11 sílabas)
13. sen-si-ti-va-blan-cor-deo-las-al-tas-lla-ga-das (13 sílabas)
14. co-mo-lain-cer-ti-dum-breo-dos-pa-vo-res-y (12 sílabas)
15. cin-co-pé-ta-los-ca-í-dos-tra-éis-a-vlía (12 sílabas)

16. las-cin-tas-gri-ses-de-la-ciu-dad-in-te-rior (12 sílabas)
17. crú-zan-se-de-sier-tas-a-tre-chos-re-gu-la-res (13 sílabas)
18. es-pi-ga-dos-se-ño-res-ne-gros-a-so-man-su-ca-be-za (16 sílabas)
19. deo-jo-ma-ci-len-tovel-ga-to-ne-groa-ce-cha (12 sílabas)
20. vlíaan-da-co-moel-vien-toes-el (7 sílabas)
21. vien-to-que-so-plaha-ciael-mar-vlí-a-mar (9 sílabas)
22. dean-gus-tia-sea-zu-lan-sus-pa-sos (9 sílabas)
23. a-no-che-cen-sus-ca-be-llos-de-tan-to-ser (12 sílabas)
24. la-no-chevel-ga-to-ne-groa-ce-cha-vlí-a-to-do (12 sílabas)
25. un-ga-to-de-no-che (6 sílabas)

26. el-al-men-dro-se-des-pren-de-de-sus (10 sílabas)
27. pu-pi-las-los-o-jos-ro-dan-tes-de-la-pla-ya (13 sílabas)
28. bus-can-su-ór-bi-taa-mar-ga (8 sílabas)
29. laa-re-na-ras-tro-de-vien-tos-fa-ti-ga-de (12 sílabas)
30. pu-pi-las-su-da-rio-del-mar-es-pal-das-de-vlí-a (13 sílabas)
31. vlí-a (2 sílabas)
32. la-da-ma-blon-da-vlí-a-dea-ma-ri-llez (10 sílabas)

33. de-ver-dees-in-dis-cre-ta-su-len-gua-de-pla-ta (13 sílabas)
34. cuen-ta-co-sas-al-o-í-doi-nes-cu-cha-do (12 sílabas)
35. pár-pa-do-de-to-da-qui-me-ra-vlía (10 sílabas)

Totalidad de sílabas métricas: 397

Totalidad de sinalefas: 31

Versos de 16 sílabas: 1

Versos de 14 sílabas: 4

Versos de 13 sílabas: 7

Versos de 12 Sílabas: 11

Versos de 11 Sílabas: 2

Versos de 10 Sílabas: 3

Versos de 9 Sílabas: 3

Versos de 8 Sílabas: 1

Versos de 7 Sílabas: 1

Versos de 6 Sílabas: 1

Versos de 2 sílabas: 1

Total de versos: 35

ROCÍO SUBROSA

1. no-so-tros-ya-no-su-ce-de-na-da-la-mar (12 sílabas)
2. no-tie-ne-re-mor-di-mien-tos-y-la-bri-sa-no-la (14 sílabas)
3. des-peí-naun-sa-lu-do-que-da-sus-pen-soen-las (12 sílabas)
4. mi-ra-das-en-las-bús-que-das-ín-ti-mas-y-nohay (13 sílabas)
5. más-que-no-so-tros-no-so-tros-vlíatú-vyo (11 sílabas)
6. que-na-da-sa-be-mos-ni-si-quie-ra-son-re-ír-nos (14 sílabas)
7. deu-na-vi-daao-tray-pen-sa-mos-co-mo-si (11 sílabas)
8. fué-ra-mos-u-nou-no-so-lo-que-se-des-vi-veen (13 sílabas)
9. el-cie-lo-de-to-dos-los-dí-as-nu-bla-dos-por (13 sílabas)
10. a-zu-les-no-so-tros-ya-no-que-re-mos-ni-si-quie-ra (15 sílabas)
11. mi-rar-nos-a-tra-vés-de-las-pu-pi-las-a-zu-les (14 sílabas)
12. es-ta-mos-co-mo-si-fué-ra-mos-dos-o-jos-cua-tro (14 sílabas)
13. y-cien-co-ra-zo-nes-des-ple-ga-dos-ya-no (12 sílabas)
14. po-de-mos-más-y-vlíay-tú-lo-com-pren-den (11 sílabas)
15. per-fec-ta-men-te-no-nos-en-con-tra-mos-níen (12 sílabas)
16. el-cá-liz-de-la-re-do-ma-de-la-bru-ja-car-ga-da-de (16 sílabas)
17. la-van-das-cre-o-que-nues-tros-o-jos-es-tán (12 sílabas)
18. fa-ti-ga-dos-de-las-dis-tan-cias-re-co-rri-das-y-que (15 sílabas)
19. no-po-de-mos-vin-di-car-nos-en-los-sue-ños (12 sílabas)
20. car-ga-dos-de-ro-cí-o-fe-bril-i-re-mos-na-ve-gan-do (16 sílabas)
21. en-el-mar-de-to-dos-los-sin-sa-bo-res-cua-ja-dos (14 sílabas)
22. de-dul-zu-ras-y-de-to-das-las-sa-gra-das (12 sílabas)
23. men-ti-ras-la-ve-la-quea-so-maa-lo-le-jos (12 sílabas)
24. vlíay-tú-vyo-ga-vio-ta-deho-ri-zon-te-seha (11 sílabas)
25. en-gran-de-ci-do-de-vien-tos-pa-raa-den-trar-seen (13 sílabas)
26. la-rí-a-de-ca-na-la-dos-sen-ti-res-no-so-tros-qué (15 sílabas)
27. es-pe-ra-mos-de-no-so-tros-y-de-tíy-de (12 sílabas)
28. vlíaes-ta-mos-si-tua-dos-en-láin-fi-ni-ta (11 sílabas)
29. dis-tan-cia-de-la-cer-ca-ní-ay-ni-si-quie-ra (13 sílabas)
30. so-llo-zas-las-lá-gri-mas-sehi-cie-ron-pa-ra (12 sílabas)
31. la-fuer-za-ten-dre-mos-quein-ven-tar-u-na-nue-va (13 sílabas)
32. te-le-pa-tí-a-de-las-al-mas-pa-raen-con-trar-nos (14 sílabas)
33. ex-tra-te-rre-nos-o-su-bro-sa-co-mo-quie-ran-los (14 sílabas)
34. ha-dos-de-to-dos-nues-tros-de-se-os-de-los (12 sílabas)
35. de-se-os-tu-yos-de-los-de-se-os-de-vlíaya-no (13 sílabas)
36. po-de-mos-car-gar-nos-más-de-men-ti-ras (11 sílabas)
37. in-cli-na-das-deo-jos-y-de-dos-de-fren-tes (12 sílabas)
38. cui-da-dos-de-ca-be-lle-ras-in-vi-si-bles-de-be-mos (15 sílabas)
39. ir-nos-vien-doen-e-se-ma-pa-que-ca-re-ce-de-po-si-ción (16 sílabas)
40. fi-sio-ló-gi-ca-co-ra-zón-quie-ro-que-re-mos-tú (14 sílabas)
41. vyoy-vlía-lo-sa-be-mos-bien-siem-pre-lo (10 sílabas)

42. he-mos-que-ri-doen-to-dos-los-a-nhe-los (11 sílabas)
43. bo-rra-dos-de-sue-ños-que-nos-va-ya-mos (11 sílabas)
44. a-don-de-ten-ga-mos-lo-que-na-die-sa-be-lo-que (14 sílabas)
45. to-dos-he-mos-sa-bi-do-des-dean-tes-de (11 sílabas)
46. co-no-cer-nos-por-que-ni-tus-o-jos-ni-los-o-jos (14 sílabas)
47. de-vlía-ni-los-mí-os-es-tán-es-pe-jan-do (12 sílabas)
48. na-da-ni-si-quie-raa-no-so-tros-vlíayo-quie-ro (12 sílabas)
49. que-lo-se-pas-que-lo-se-pa-mos-ya-na-da (12 sílabas)
50. a-ce-le-ra-mi-co-ra-zón (8 sílabas)

Totalidad de Sílabas métricas: 638

Totalidad de sinalefas: 34

Versos de 16 Sílabas: 3

Versos de 15 Sílabas: 4

Versos de 14 sílaba: 11

Versos de 13 sílabas: 7

Versos de 12 Sílabas: 14

Versos de 11 Sílabas: 9

Versos de 10 Sílabas: 1

Versos de 8 Sílabas: 1

Totalidad de versos: 50

DESGARRADOS CRISTALES

1. que-se-de-ten-gan-to-dos-pá-ja-ros (10 sílabas)
2. an-cla-dos-en-el-a-lien-toes-pe-jos-con-em-pa-ños (14 sílabas)
3. de-vi-das-hú-me-das-que-se-de-ten-gan-to-dos (13 sílabas)
4. u-ni-ver-so-sol-y-lu-na-los-as-tros-y-lai-ma-gen (15 sílabas)
5. go-ta-de-ro-cí-o-dear-coi-ris-en-la-si-nies-tra (14 sílabas)
6. flor-de-cin-co-pé-ta-los-los-o-jos-que-bro-tan-de (14 sílabas)
7. las-ór-bi-tas-in-fí-ni-tas-pa-rae-ter-ni-zar-seen-la (15 sílabas)
8. vi-sión-del-jar-dín-la-fuen-te-mu-da-los (11 sílabas)
9. per-fu-mes-de-fí-ni-dos-vlía-y-tú-y-las (11 sílabas)
10. mar-ga-ri-tas-que-ca-en-so-breel-al-mo-ha-dón (13 sílabas)
11. de-ses-pe-ra-do-ma-no-cris-pa-da-que-se (12 sílabas)
12. de-ten-gan-que-se-de-ten-gan-to-dos-y-la-jau-la (14 sílabas)
13. que-vue-laen-la-pu-pi-laen-car-ce-la-day-la-ro-sa (14 sílabas)
14. a-ma-ri-lla-ce-sen-en-su-vai-vén-de-con-go-jas (14 sílabas)
15. que-se-de-ten-gan-to-dos-por-queel-de-mo-nio (12 sílabas)
16. quie-re-so-ñar-vyo-vlía-lo-po-se-o (10 sílabas)
17. per-si-guién-do-lo-por-la-pra-de-ra-de-ver-de-an-te (15 sílabas)
18. púr-pu-raa-pa-ga-daa-ho-ra-él-sue-ña-co-mo (13 sílabas)
19. si-fue-ras-tú-vlía-sue-ña-aen-mí-rit-mo (10 sílabas)
20. in-te-rior-de-to-das-las-ma-ri-po-sas (11 sílabas)

21. a-que-lla-ni-ña-del-pá-ja-ro-cla-va-doen (12 sílabas)
22. to-das-las-e-mo-cio-nes-de-la-vi-da-per-di-da-de (15 sílabas)
23. que-bran-tos-ver-da-de-ros-ol-vi-da-dos-de (12 sílabas)
24. per-fu-mes-i-dos-en-la-be-lle-za-de-las-pa-la-bras (15 sílabas)
25. en-el-o-le-a-je-de-las-pe-num-bras-que-bra-das-de (15 sílabas)
26. ro-cas-llo-vi-das-co-mo-de-la-ma-no-deu-na (13 sílabas)
27. pa-lo-mao-deun-al-men-dro-par-ti-do-por-los (12 sílabas)
28. ra-yos-del-sol-re-lám-pa-go-de-luz-en-los (12 sílabas)
29. des-ga-rra-dos-cris-ta-les-a-que-lla-ni-ña (12 sílabas)
30. re-cuer-do-sa-cu-di-doen-mis-o-í-dos-vuel-tos (13 sílabas)
31. vien-tos-ar-mo-nio-sos-de-cam-pa-nas-a-que-lla (13 sílabas)
32. ni-ña-que-lle-nael-al-ma-de-to-dos-los-ci-pre-ses (14 sílabas)
33. me-jo-res-y-lar-ga-men-teen-cum-bra-dos-co-pa (13 sílabas)
34. a-ba-jo-é-sa-que-nos-trans-fi-gu-ra-vlía-cual (13 sílabas)
35. sies-tu-vié-se-mos-en-el-fon-do-de-la-mar (12 sílabas)
36. sen-ta-dos-ca-be-lle-ras-suel-tas-a-to-das-las (13 sílabas)
37. co-rrien-tes-a-é-sa-queyo-pien-soen-mi-lo-cu-ra (13 sílabas)
38. co-moa-tien-de-mo-nia-da-men-te-co-lé-ri-ca (13 sílabas)
39. son-ri-sa-des-guin-da-da-de-la-for-ma-del-la-ca-yo (15 sílabas)

40. e-ter-no-guar-dián-dur-mien-tea-é-sa-que (11 sílabas)
41. jue-gaen-la-me-sa-deho-ri-zon-tes-co-mo (11 sílabas)
42. ca-be-lle-ras-de-ro-sas-el-trián-gu-lo-di-ver-so-de (15 sílabas)
43. la-fe-mi-ni-dad-ver-deari-dez-de-pri-ma-ve-ra (14 sílabas)
44. dor-mi-daen-las-con-cien-cias-au-sen-ta-das-del (12 sílabas)
45. po-e-ma-luz-de-las-mi-ra-das-los-len-tes (12 sílabas)
46. e-quí-vo-cos-de-vi-gi-lias-ahu-ma-das-la-de (13 sílabas)
47. res-pi-rar-deyo-dos-ní-ve-oa-zu-les-ae-sa (12 sílabas)
48. a-so-ma-daha-cia-la-si-lla-co-ja-de-mil-pes-ta-ñas (15 sílabas)
49. dis-per-sas-a-é-sa-queyo-po-se-o-co-moal-de-mo-nio (15 sílabas)
50. co-moa-tiur-gi-do-por-to-das-las (9 sílabas)
51. lo-cu-ras-pa-sa-je-ra-men-te (9 sílabas)

52. a-é-sa-la-sue-ño-des-per-tan-do-cuan-doel (12 sílabas)
53. pai-sa-je-de-las-mi-se-rias-des-cien-de-pa-ra (13 sílabas)
54. an-gus-tiar-seeen-los-mú-si-cos-pel-da-ños-de (12 sílabas)
55. ár-bo-les-na-ci-dos-en-las-no-ches-de-to-dos (13 sílabas)
56. los-hom-bres-que-no-ca-mi-nan-co-mo-las-pie-dras (13 sílabas)
57. ba-jo-las-a-guas (5 sílabas)

Totalidad de Sílabas métricas: 721

Totalidad de sinalefas: 33

Versos de 15 Sílabas: 10

Versos de 14 Sílabas: 8

Versos de 13 sílabas: 15

Versos de 12 Sílabas: 13

Versos de 11 Sílabas: 5

Versos de 10 Sílabas: 3

Versos de 9 Sílabas: 2

Versos de 5 Sílabas: 1

Totalidad de versos: 57

INEFABLES RUTAS

1. un-si-len-cioes-tran-gu-la-la-gar-gan-ta-de (12 sílabas)
2. luz-in-ven-ta-dael-pa-tioin-te-rrior-a-ma-ne-ceu-na (14 sílabas)
3. son-ri-sa-de-pri-ma-ve-ra-las-pes-ta-ñas-mar-co (14 sílabas)
4. a-la-do-tra-je-an-de-ver-de-su-ro-jo-deo-jos (14 sílabas)
5. ce-rra-dos-la-ma-no-de-fue-goen-ne-gre-ce-los (13 sílabas)
6. pár-pa-dos-trans-pa-ren-cias-re-cién-na-ci-das (12 sílabas)
7. dein-quie-tos-pá-ja-ros-um-bro-sos-vlíá (10 sílabas)
8. a-lu-ci-na-ción (5 sílabas)
9. lohein-ten-ta-do-mu-chas-ve-ces (8 sílabas)
10. de-ma-sia-das-tan-tas-queeya-los-sue-ños (10 sílabas)
11. pro-tes-tan-ja-más-qui-se-pe-dir-na-da-só-loun (13 sílabas)
12. re-cuer-doen-nom-bre-del-a-mor-un (9 sílabas)
13. re-cuer-do-que-tu-vie-raun-des-ma-yo-la (11 sílabas)
14. re-sis-ten-cia-que-de-ja-ra-su-ca-be-za-de-go-lla-da (16 sílabas)
15. so-breun-tron-co-lán-gui-da-men-tey-que-la (11 sílabas)
16. bri-sa-sehi-cie-ra-frí-a-más-frí-a-ba-joel-ár-bol (14 sílabas)
17. de-lain-com-pren-sión-por-que-los-de-ses-pe-ros (12 sílabas)
18. hie-lan-la-tar-de-nohe-pe-di-doa-los-pe-chos (12 sílabas)
19. un-su-bey-ba-ja-dehi-po-cre-sí-a-nia-las-ga-sas (14 sílabas)
20. man-chas-de-san-gre-co-moun-do-lor-a-dos (11 sílabas)
21. ne-ga-cio-nes-só-lo-pe-dí-la-pre-sen-cia-deun (13 sílabas)
22. pa-sa-doun-o-to-ño-sin-ho-jas-se-cas (11 sílabas)
23. pre-pa-ra-ti-vos-ma-tri-mo-nia-les-ni-cor-du-ras (14 sílabas)
24. que-se-sus-ti-tu-yen-no-pue-doa-guar-dar-el (12 sílabas)
25. re-tor-no-deun-al-ma-ro-ta-so-bre-laal-mo-ha-da (14 sílabas)
26. de-dos-hue-cos-u-no-que-noes-mí-o-pa-ra (12 sílabas)
27. en-ton-ces-de-vol-ver-laun-gi-da-por-miar-dor (12 sílabas)
28. noa-guar-do-na-dael-la-bio-de-la-lu-na-no (12 sílabas)
29. mien-teen-la-qui-me-ra-de-no-che-sus (10 sílabas)
30. llan-tos-se-ñor-de-sus-vi-gi-lías-yes-tu-ya (12 sílabas)
31. cuan-does-tá-dor-mi-da-no-que-roa-guar-dar (11 sílabas)
32. na-da-la-ci-ta-re-no-va-ción-de-lai-ma-gen-la (14 sílabas)
33. heen-tre-ga-doal-ai-re-pa-raen-so-ñar-los-as-tros (13 sílabas)
34. por-que-por-so-breel-a-mor-re-sul-ta-pu-ra-no (13 sílabas)
35. quie-roa-guar-dar-na-da-ni-la-re-cons-truc-ción (12 sílabas)
36. so-breel-de-do-de-las-rui-nas-só-loel-re-cuer-do (13 sílabas)
37. de-be-le-van-tar-se-pre-sen-ti-mien-tos-va-gos-de (14 sílabas)
38. re-con-ci-lia-ción-ig-no-rar-de-se-res-en-con-tra-dos (15 sílabas)
39. en-i-ne-fa-bles-ru-tas-no-que-roa-guar-dar (12 sílabas)
40. na-da-ni-la-lle-ga-da-del-a-gua-que-no-tie-ne (14 sílabas)

- 41. los-cam-pa-na-rios-de-los-flo-re-ros-ni-la (**12 sílabas**)
- 42. su-bli-mee-ma-na-ción-de-los-co-lo-res-no (**12 sílabas**)
- 43. quie-roa-guar-dar-na-da-só-lo-las-gran-des (**11 sílabas**)
- 44. ho-ras-que-seol-vi-dan-por-so-ña-das (**10 sílabas**)

Totalidad de Sílabas métricas: 533

Totalidad de sinalefas: 49

Versos de 16 Sílabas: 1

Versos de 15 Sílabas: 1

Versos de 14 Sílabas: 10

Versos de 13 sílabas: 6

Versos de 12 Sílabas: 13

Versos de 11 Sílabas: 6

Versos de 10 Sílabas: 4

Versos de 9 Sílabas: 1

Versos de 8 Sílabas: 1

Versos de 5 Sílabas: 1

Totalidad de versos: 44

SUEÑO ECLOSIVO

1. pa-rael-a-mor-to-do-seha-ce-bre-ve (10 sílabas)
2. len-ti-tud-lain-cons-tan-cia-no-mi-raen-la (11 sílabas)
3. ha-bi-ta-ción-obs-cu-ra-ni-seex-pla-yaen-la-fu-ria (14 sílabas)
4. lu-ce-ros-sin-al-men-dros-per-ju-di-can-la (12 sílabas)
5. pro-fe-sión-dea-do-rar-no-mue-ven-al-o-dio (12 sílabas)
6. sal-va-dor-del-has-tí-o-la-re-a-li-dad-pre-ci-saun (15 sílabas)
7. na-tu-ral-en-can-ta-mien-toin-te-rrior (10 sílabas)
8. e-mo-cio-na-doal-re-ver-so-de-los-o-jos (12 sílabas)
9. in-ten-sa-men-te-la-ma-dru-ga-da-per-te-ne-ceal (14 sílabas)
10. ga-to-ne-gro-vie-joha-bi-tan-te-de-lo (11 sílabas)
11. a-pa-ci-ble-se-que-daen-laa-zo-te-ahú-me-da (13 sílabas)
12. ór-bi-ta-de-la-no-che-rap-ta-daal-cie-lo-dan-za (14 sílabas)
13. yo-tros-pies-ha-bi-tan-su-fre-ne-sí-la-pe-na-no (14 sílabas)
14. son-rí-e-ni-cie-na-ni-me-lan-có-li-ca-quie-tud-ni (15 sílabas)
15. al-bor-de-rui-se-ño-res-sue-nan-tres-per-do-nes (13 sílabas)
16. en-la-ven-ta-na-que-bran-ta-mien-to-de-la-ci-ta (14 sílabas)
17. lu-nar-y-las-cor-ti-nas-o-jos-dei-má-ge-nes (13 sílabas)
18. sa-gra-das-que-dan-se-pul-ta-dos-en-las (11 sílabas)
19. con-quis-tas-sin-co-pas-que-cal-man-los-gri-ses (12 sílabas)
20. pro-lon-ga-ción-del-ai-rehas-ta-laau-ro-ra-to-do-que-da-rá (16 sílabas)
21. dis-tin-to-le-ja-na-re-cons-truc-ción-del-mun-do (13 sílabas)
22. su-cin-taa-ris-ta-de-la-mu-dez-y-tú-in-ta-cha-ble (15 sílabas)
23. en-la-pro-pa-ga-ción-del-vi-cio-pa-ra-na-cer (13 sílabas)
24. es-co-ge-re-mos-la-per-la-del-cam-pa-na-rio (13 sílabas)
25. na-dan-doen-laal-bo-ra-da-sua-ve (9 sílabas)
26. ad-mi-ra-ción-de-la-ca-í-da-flo-re-cien-do-to-do (15 sílabas)
27. no-nos-dis-tin-gui-re-mos-se-rá-pre-fe-ri-ble (13 sílabas)
28. fa-bri-car-nos-u-na-man-za-nai-ni-cial-en-un (13 sílabas)
29. ca-mi-no-siem-prei-nho-lla-doel-bro-tar-de-las (12 sílabas)
30. ca-ver-nas-pre-ci-sa-ra-roen-can-ta-mien-toyu-no (13 sílabas)
31. queo-tro-mo-vi-mien-to-pul-mo-nar-en-la (11 sílabas)
32. qui-me-ra-con-su-mir-se-mue-veal-de-sor-den (12 sílabas)
33. no-di-vi-ni-za-la-ser-pien-te-quees-tá-en-tur-no (14 sílabas)
34. hay-que-de-jar-la-lo-mi-zan-do-los-tron-cos-del (13 sílabas)
35. in-som-nio-la-ti-re-mos-u-na-vez-yel-e-co (13 sílabas)
36. nos-lo-re-pe-ti-rá-al-in-fi-ni-too-í-doin-te-rrior (15 sílabas)
37. pe-tri-fi-ca-doen-la-di-so-lu-ción-de-los-pé-ta-los (15 sílabas)
38. bur-da-me-cá-ni-caen-los-o-ri-llas-pa-ra-nues-tra (14 sílabas)
39. pri-me-ra-di-vi-ni-za-ción-vol-va-mos-a-la (13 sílabas)
40. in-tem-pe-rie-re-cha-ce-mos-los-pies-des-pués (12 sílabas)
41. del-na-ci-mien-to-la-per-du-ra-ción-del-a-mor (13 sílabas)

42. ne-ce-si-tain-ten-saem-bria-guez-deen-tra-ñas (11 sílabas)
43. laa-mar-gu-ra-ja-más-de-be-mos-trar-sus (11 sílabas)
44. dien-tes-es-ca-par-por-las-ma-nos-mar-chi-tan-do (13 sílabas)
45. la-sal-que-pro-vo-caes-el-des-ti-no-de-la-son-ri-sa (15 sílabas)

46. la-fan-ta-sí-a-no-de-be-gui-ñar-nos-sies-ta-mos (14 sílabas)
47. co-gi-dos-de-las-ma-nos-pa-ra-con-ti-nuar-en-la (14 sílabas)
48. re-su-rrec-ción-bas-tau-na-fie-brey-mu-chos (11 sílabas)
49. de-dos-es-tru-ja-dos-e-sen-cial-es-ir-se-con-la-bios (15 sílabas)
50. de-bur-laa-to-do-lo-de-más-que-noo-tra-co-sa (13 sílabas)
51. sea-gi-taen-no-so-tros-si-no-la-cre-a-ción-deal-go (14 sílabas)
52. i-na-de-cua-doun-ba-ño-dees-pi-ri-tua-li-dad (13 sílabas)
53. con-for-ta-mas-mar-gi-nael-go-ce-pa-ra-no (12 sílabas)
54. per-der-la-se-re-ni-dad-un-sal-toes-ne-ce-sa-rio (14 sílabas)
55. en-laa-com-pa-sa-da-tris-te-za-de-los-o-tros (13 sílabas)
56. bus-ca-re-mos-re-go-ci-jo-pe-ren-ne-sub-ter-fu-gio (15 sílabas)
57. pa-ra-des-ho-gar-nos-in-sen-si-ble-men-te-las (13 sílabas)
58. pa-la-bras-no-de-ben-pre-o-cu-par-nos-só-lo (13 sílabas)
59. no-so-tros-da-mos-sen-ti-doa-las-es-tre-llas (12 sílabas)
60. i-ma-gi-nar-un-cie-lo-siem-prei-gual-a-con-te-ce (14 sílabas)
61. a-los-des-pre-o-cu-pa-dos-a-gran-dar-los-o-jos-por (15 sílabas)
62. u-na-ju-ga-rre-ta-de-la-na-tu-ra-le-za-su-ce-dea-las (17 sílabas)
63. per-so-nas-que-ca-re-cen-deu-nain-te-rio-ri-dad (13 sílabas)
64. li-be-ra-daya-que-na-ci-mos-el-pa-re-cer-nos-a (14 sílabas)
65. mu-chas-ex-tra-va-gan-cias-que-eu-san-dos-pies (11 sílabas)
66. en-vez-de-sus-cua-tro-na-tu-ra-les-nos-pri-va-rí-a (15 sílabas)
67. del-ri-dí-cu-lo-que-tan-toa-cer-caa-lo-pa-té-ti-co (15 sílabas)
68. un-per-fu-mevo-tros-no-mi-na-dos-no-for-man (12 sílabas)
69. u-na-ro-sahay-que-a-rran-car-laal-ai-re (10 sílabas)
70. so-ber-bia-men-te-pa-raha-cer-te-nohe-te-ni-do (13 sílabas)
71. que-via-jar-a-las-mi-nas-u-nai-de-a-sa-tis-fi-zoa-lo (16 sílabas)
72. in-cre-a-do-pa-ra-nool-vi-dar-na-da-tehe-da-do (14 sílabas)
73. po-e-sí-ain-di-ges-tión-de-pol-tro-nas-y-guan-tes (14 sílabas)
74. a-sí-se-re-mos-se-me-jan-tes-a-lar-gar-el-tiem-po (15 sílabas)
75. abs-tra-yén-do-lo-de-nues-tras-in-cur-sio-nes-es (13 sílabas)
76. la-sa-bi-du-rí-a-que-nos-se-pa-ra-de-lo-co-ti-dia-no (17 sílabas)
77. pa-ra-sal-var-nos-del-re-gre-soel-dor-mir-nos (12 sílabas)
78. in-te-rro-gahay-que-dor-mir-un-des-ve-la-mien-to (13 sílabas)
79. de-los-o-í-dos-yal-gu-nos-cru-ji-dos-más-en-el (14 sílabas)
80. co-ra-zón-que-dar-se-co-moun-des-ma-yo-de-la (13 sílabas)
81. muer-tees-re-tró-gra-doa-rro-je-mos-los (10 sílabas)
82. pár-pa-dos-so-bre-los-yer-ba-jos-del-ca-mi-noya (13 sílabas)
83. que-con-ti-nuar-en-el-pol-vo-nos-da-la-sen-sa-ción (14 sílabas)

84. dein-na-ci-dos-de-to-dos-ma-ne-ras-a-hí-fi-na-li-za (16 sílabas)
85. el-pro-ce-so-na-tu-ral-dee-llos-gro-se-ra-co-me-dia (15 sílabas)
86. sin-ac-to-de-ter-mi-na-doy-nues-tro-te-lón-co-bra (14 sílabas)
87. a-las-in-fa-ti-ga-ble-nues-tra-res-pi-ra-ción-nos (14 sílabas)
88. tra-eo-tras-res-pi-ra-cio-nes-con-ta-giar-se-dee-llos (14 sílabas)
89. pro-pi-cia-rí-a-laim-pu-re-za-de-nues-tra-ver-da-de-ra (16 sílabas)
90. mi-sión-que-dar-nos-co-mo-nu-bes-sin-llu-vias (12 sílabas)
91. y-tú-qui-sis-teun-pre-sa-gio-de-ro-cí-oen-el-a-lien-to (16 sílabas)
92. de-la-ma-ña-na-pa-ra-la-con-tem-pla-ción-es (13 sílabas)
93. re-que-ri-doa-rro-jar-los-o-jos-al-sol-sihe-mos (13 sílabas)
94. de-con-ti-nuar-el-su-fri-mien-to-seim-po-neel (12 sílabas)
95. go-zo-sean-ti-ci-paen-los-co-bar-des-va-ya-mos (13 sílabas)
96. por-par-tes-que-los-ten-tá-cu-los-pal-pen-el-ai-re (14 sílabas)
97. dein-vi-si-ble-ca-be-zas-de-go-lla-das-don-de (13 sílabas)
98. pri-mael-dia-man-te-del-a-zul-an-tes-de (11 sílabas)
99. lan-zar-nos-al-mar-noim-por-ta-su-ma-re-a-ni (13 sílabas)
100. su-san-gre-con-tem-ple-mos-el-crá-ter-que-nos (12 sílabas)
101. su-bea-las-gar-gan-tas-la-vir-gi-ni-dad-hay-que (13 sílabas)
102. pa-se-ar-la-co-moun-se-mi-na-ris-ta-por-to-dos (14 sílabas)
103. los-co-rre-dos-res-si-la-fal-daes-tá-rí-gi-dahhay-que (14 sílabas)
104. brin-dar-le-la-li-ge-re-za-deu-na-ven-ta-naa-bier-ta (15 sílabas)
105. es-pro-pi-cioal-co-no-ci-mien-to-del-se-xo-de (13 sílabas)
106. to-dos-mo-dos-u-nain-dis-cre-ción-de-be (11 sílabas)
107. in-si-nuar-se-co-moun-ni-ño-la-tra-ve-su-raes (13 sílabas)
108. ne-ce-sa-riaaa-los-di-bu-jos-deun-cris-tal-que-bra-do (14 sílabas)
109. pa-ra-no-des-ma-yar-u-naob-se-sión-de-ni-ñez (13 sílabas)
110. nos-in-va-deya-par-ta-los-ac-tos-san-grien-tos (12 sílabas)
111. an-te-rio-res-a-la-con-cep-ción-gi-ra-mos-el-sol (14 sílabas)
112. mu-da-mos-el-bos-quey-nos-en-con-tra-mos (11 sílabas)
113. per-di-dos-el-es-ca-par-no-re-que-re-sis-te-ma (14 sílabas)
114. se-ña-la-doal-go-ne-gro-de-be-ser-el-prin-ci-pio (14 sílabas)
115. re-ac-ción-de-la-san-gre-co-a-gu-la-dao-tra-be-lle-za (16 sílabas)
116. ja-más-e-mer-gees-plen-do-ro-sa-la (10 sílabas)
117. es-pon-ta-nei-dad-o-des-gra-cia-mos-la (11 sílabas)
118. ex-pe-rien-cia-só-lo-los-o-jos-de-la-neu-ras-te-nia (15 sílabas)
119. cuer-doex-tra-ví-oi-lu-mi-nan-pa-ra-ma-yo-res (13 sílabas)
120. pre-cau-cio-nes-em-pe-ce-mos-por-noha-ber (11 sílabas)
121. co-mi-do-pen-sar-se-pa-ra-dos-del-es-tó-ma-goo (14 sílabas)
122. que-dar-nos-aun-bra-zo-de-la-cruz-de-pi-lar-nos (13 sílabas)
123. es-con-ve-nien-teal-to-tal-bro-te-de-los-ner-vios (13 sílabas)
124. hay-quea-ga-rrar-sus-pun-tos-fuer-te-men-teey (11 sílabas)
125. ti-rar-con-la-ru-de-za-des-ti-na-daa-za-far-le-las (15 sílabas)
126. en-tra-ñas-aun-her-ma-no-dees-ta-ma-ne-ra (12 sílabas)

127. es-ta-re-mos-ac-ce-si-bles-au-na-neu-ras-te-nia (14 sílabas)
 128. me-jor-sal-va-do-raen-las-ma-nos-diez-pu-ña-les (13 sílabas)
 129. de-ben-cor-ne-ar-se-pa-rael-de-güel-loa-ho-ra-nos (14 sílabas)
 130. a-si-mos-fuer-te-men-te-por-los-pies-y-de-ja-mos (14 sílabas)
 131. las-ca-be-zas-so-breel-al-mo-ha-dón-bre-ve (12 sílabas)
 132. si-lue-ta-del-u-ni-ver-so-nues-tros-tron-cos (12 sílabas)
 133. pue-den-na-dar-a-ho-rao-con-fun-dir-se-con-los (13 sílabas)
 134. hom-bres-pa-raun-pa-sar-in-ta-cha-ble-vo-le-mos (13 sílabas)
 135. al-po-lo-con-nues-tras-mé-du-las-en-la-za-das (13 sílabas)

Totalidad de Sílabas métricas: 1,781

Totalidad de sinalefas: 134

Vesos de 17 sílabas: 2

Versos de 16 sílabas: 6

Versos de 15 Sílabas: 17

Versos de 14 Sílabas: 31

Versos de 13 sílabas: 41

Versos de 12 Sílabas: 18

Versos de 11 Sílabas: 14

Versos de 10 Sílabas: 5

Versos de 9 Sílabas: 1

Totalidad de versos: 135

RARO INFIERNO

1. a-quí-so-bre-las-ro-cas-oa-llá-don-deel (11 sílabas)
2. ho-ri-zon-te-flo-re-ce-ve-las-un-crí-men-es (13 sílabas)
3. ne-ce-sa-rio-pa-rael-co-lor-de-lai-ma-gen-un (13 sílabas)
4. crí-men-nos-a-cer-ca-re-mos-u-nayo-tra-vez-a (13 sílabas)
5. e-sa-de-li-cia-dios-nec-ta-rio-de-la-so-fo-ca-ción (15 sílabas)
6. y-fiel-a-mi-cons-tan-te-tris-te-za-te-de-ja-ré (14 sílabas)
7. in-to-ca-da-fuen-te-de-ca-ra-col-en-la-ru-ta-nos (15 sílabas)
8. a-cer-cai-rre-me-dia-ble-men-te-co-moun-a-ma-go (14 sílabas)
9. de-so-le-dad-que-vis-te-com-pren-sión-de-co-lo-res (14 sílabas)
10. son-ri-sa-no-fre-cuen-ta-las-al-mas-sin-fe-niel (13 sílabas)
11. des-ve-lo-las-cam-pa-nas-ten-drán-que-no-ca-er-se (14 sílabas)
12. más-a-los-pies-de-san-gra-dos-del-a-tar-de-cer (13 sílabas)
13. de-cor-du-raem-bria-ga-das-ten-dre-mos-dos (11 sílabas)
14. tres-yal-gu-nos-más-i-ma-gi-na-dos-ho-ri-zon-tes (14 sílabas)
15. pa-rai-lu-sio-nar-nos-en-la-lo-cu-raun-pre-sa-gio (14 sílabas)
16. de-re-li-gión-es-con-ve-nien-te-mas-por-so-bre (13 sílabas)
17. to-do-lo-dis-gre-ga-rio-de-la-bri-sa-laob-se-sión (14 sílabas)
18. del-crí-men-de-be-per-sis-tir-in-ten-sa-men-te (13 sílabas)
19. a-rrai-za-daen-la-piel-cor-cel-con-pa-sos-de (12 sílabas)
20. ca-ra-col-don-de-las-al-mas-ja-más-se-vuel-ven (13 sílabas)
21. te-me-ro-sas-un-crí-men-blan-coun-crí-men-de (12 sílabas)
22. fre-ne-sí-que-nos-se-pa-re-de-la-vul-ga-ri-dad-u-na (16 sílabas)
23. san-gre-que-nos-lle-ve-sin-ca-er-en-el-has-tí-o (14 sílabas)
24. has-ta-él-en-ca-dae-mo-ción-que-se-pier-de-por (13 sílabas)
25. co-no-ci-da-no-so-tros-re-co-rre-re-mos-el-ar-coi-ris (16 sílabas)
26. un-ar-coi-ris-nue-voa-ca-daex-plo-sión-ir-se-de (13 sílabas)
27. las-o-las-al-sol-briz-na-que-bra-da-de-re-fle-jos (14 sílabas)
28. en-las-ro-cas-sin-mo-ve-di-zas-i-lu-sio-nes-a-las (15 sílabas)
29. en-los-co-ra-zo-nes-que-sa-ben-cre-ar-seun-a-mor (14 sílabas)
30. no-so-tros-no-de-be-mos-sa-tis-fa-cer-nos-u-na (14 sílabas)
31. con-tem-pla-ción-bas-taa-las-san-gres-que (10 sílabas)
32. dis-lo-can-en-las-ca-lles-co-mo-na-ran-jas-he-ri-das (15 sílabas)
33. de-pu-dor-en-el-jar-dín-ta-pia-do-pe-roes-ta-mos (14 sílabas)
34. muy-cer-cao-muy-le-jos-de-la-re-a-li-dad-que (13 sílabas)
35. nos-con-mue-veel-crí-men-yhay-que-de-ci-dir-se (12 sílabas)
36. a-ser-lo-cos-o-to-das-las-sá-ba-nas-pro-tes-ta-rán (15 sílabas)
37. de-sed-pin-te-mos-el-sol-co-mo-si-fue-rael-o-jo (14 sílabas)
38. de-la-mon-ta-ñaao-de-cre-cer-de-los-al-men-dros (13 sílabas)
39. co-bi-ja-dos-en-el-es-tí-o-pe-ro-no-tú-es-tás-sin (16 sílabas)
40. so-bre-sal-tos-vi-vo-co-ral-a-flor-de-tie-rray (13 sílabas)

41. o-tras-tan-tas-ton-te-rí-as-en-las-es-tre-llas (13 sílabas)
42. in-vi-si-bles (4 sílabas)
43. pa-ra-queeel-sue-ño-se-re-a-li-ce-fal-tan-to-das (14 sílabas)
44. las-co-sas-in-com-pa-ti-bles-con-laan-gus-tiay (12 sílabas)
45. e-llaes-tá-au-sen-ta-da-dees-teo-dea-quel-cie-lo (13 sílabas)
46. que-me-fre-cuen-ta-sies-ta-mos-jun-toal (10 sílabas)
47. de-mo-nio-nohay-que-ju-rar-na-daa-la-no-che (12 sílabas)
48. nia-las-al-mas-va-cí-as-pa-ra-que-los-pe-rros-no (14 sílabas)
49. ro-ben-nues-traa-ten-ción-los-a-hor-ca-re-mos-en (13 sílabas)
50. cual-quier-ra-ma-de-las-ma-nos-in-tan-gi-bles-y (13 sílabas)
51. el-in-som-nio-de-la-víc-ti-ma-ten-drá-sa-bor-de (14 sílabas)
52. hie-na-lo-más-a-de-cua-does-tra-je-ar-se-deal-gas (14 sílabas)
53. cuán-tas-co-sas-ha-cen-un-cri-men-a-ho-ra-la (13 sílabas)
54. mo-les-tia-de-dis-tra-er-mis-o-jos-en-la-tien-da (14 sílabas)
55. del-mar-mis-in-mer-sio-nes-no-re-que-ren-fon-do (13 sílabas)
56. pre-ci-so-ni-cli-maan-ti-guo-te-con-ten-ta-rás-con (14 sílabas)
57. des-nu-dar-te-por-que-lain-de-ci-sión-tur-ba-los (13 sílabas)
58. sen-ti-dos-pe-roel-cri-men-dón-dees-tá-el (11 sílabas)
59. cri-men-o-tra-pa-sión-ya-no-con-mue-ve-las (12 sílabas)
60. per-so-nas-por-qué-nos-de-jan-so-los-u-na (12 sílabas)
61. pro-tes-ta-por-que-la-so-le-dad-siem-pre (11 sílabas)
62. a-com-pa-ñaaal-cri-men-y-no-so-tros-de-be-mos-ser (14 sílabas)
63. dis-tin-tos-ex-clui-re-mos-la-so-le-dad-de-nues-tros (14 sílabas)
64. cál-cu-los-a-sí-es-ta-re-mos-me-jor-un-po-co-más (15 sílabas)
65. so-los-en-ton-ces-el-cri-men-no-lle-ga-pa-ra-mí (14 sílabas)
66. el-cri-men-de-lo-con-tra-rio-nos-que-da-re-mos (13 sílabas)
67. so-breel-cés-ped-i-lu-sio-nar-se-con-el-cie-lo (13 sílabas)
68. a-con-te-ce-to-dos-los-dí-as-ol-vi-dar-es-cruel (14 sílabas)
69. en-tu-pre-sen-ciaoal-vi-dar-u-na-ro-sa-por (12 sílabas)
70. mar-chi-tao-cu-rrea-to-dos-los-flo-re-ros-vyo (12 sílabas)
71. só-lo-luz-cou-na-flor-que-na-ce-de-cual-quier (12 sílabas)
72. im-per-ti-nen-cia-de-los-o-jos-el-cri-men-bo-to-na (15 sílabas)
73. en-las-pu-pi-las-un-ins-tan-te-sin-pre-ci-sión-de (14 sílabas)
74. ca-len-da-rio-du-day-que-daa-los-pies-pa-sa-je-ra (14 sílabas)
75. sin-des-ti-noyel-cri-men-sea-cep-tao-tor-tu-ra (12 sílabas)
76. hay-queeo-fre-cer-seen-u-na-que-tud-ca-lla-da (12 sílabas)
77. un-be-soha-rí-a-per-der-la-re-a-li-dad-am-bien-te (15 sílabas)
78. de-be-mos-sen-tir-nos-co-moun-vals-o-yes (11 sílabas)
79. qué-bien-sees-cu-chael-si-len-cio-de-las-o-las (12 sílabas)
80. laac-ti-tud-hay-que-man-te-ner-laun-be-so-nos (12 sílabas)
81. ha-rí-a-se-res-a-ban-do-na-dos-en-u-naha-bi-ta-ción (16 sílabas)
82. es-tre-cha-no-so-tros-te-ne-mos-o-tros-re-cur-sos (14 sílabas)
83. a-guar-de-mos-el-cri-men-re-que-re-ser-ca-ta-do (14 sílabas)

84. lo-con-tra-rio-se-rí-a-des-bor-da-mien-to-de (13 sílabas)
85. sir-vien-tes-y-los-a-rre-ci-fes-seex-tien-den-en-tu (14 sílabas)
86. ca-be-lle-ra-to-da-laau-gus-taex-qui-si-tez-del (13 sílabas)
87. al-co-hol-hay-que-re-ci-bir-la-con-lai-rre-ve-ren-cia (15 sílabas)
88. deun-sen-ti-mien-to-cual-que-ra-sin-la-ri-di-cu-lez (14 sílabas)
89. de-los-dí-as-se-ña-la-dos-en-a-gos-toa-bril-o (14 sílabas)
90. ma-yo-las-flo-res-pre-ci-san-lu-ce-ros-ti-ti-lan-tes (15 sílabas)
91. dee-mo-cio-nes-de-cep-cio-na-das-su-frir-de (12 sílabas)
92. ma-ri-po-sas-som-no-lien-tas-en-la-tar-de-cua-ja-da (15 sílabas)
93. de-pin-to-res-al-men-dros-sin-luz-deal-co-bas (12 sílabas)
94. dor-mi-das-pa-ra-la-per-pe-tra-ción-del-cri-men (13 sílabas)
95. es-ta-mos-a-quí-sin-tiy-sin-mí-in-cu-bar-hue-sos (14 sílabas)
96. yha-cer-los-pu-lu-lar-por-los-ai-res-co-mo (12 sílabas)
97. men-sa-je-ros-del-se-ñor-es-nues-tro-des-ti-no (13 sílabas)
98. es-taes-tu-co-mu-nión-con-loi-rre-me-dia-ble (12 sílabas)
99. yohe-te-ni-do-mu-chos-crí-me-nes-de-jar-que (12 sílabas)
100. el-nues-tro-se-re-a-li-ce-pron-ta-men-te-se-rí-a-dar-les (17 sílabas)
101. la-ra-zón-a-los-pá-ja-ros-en-fe-bre-ci-dos-de-la-lu-na (17 sílabas)
102. e-llos-dan-di-ciem-brea-ca-daa-mor-y-no (11 sílabas)
103. de-be-mos-fa-ti-gar-sus-la-bios-hay-que-dar-a (13 sílabas)
104. los-pár-pa-dos-la-na-tu-ral-po-si-ción-del-sue-ño (14 sílabas)
105. a-sí-to-do-bri-lla-rá-me-jor-ca-siin-te-rior-men-te (15 sílabas)
106. las-si-re-nas-no-tie-nen-por-qué-an-gus-tiar-se (13 sílabas)
107. nos-ur-gen-y-laim-pa-cien-cia-pue-dea-gos-tar (12 sílabas)
108. nues-tro-de-lei-te-la-psi-co-lo-gí-a-del-cri-men-nos (15 sílabas)
109. tie-nea-tra-pa-dos-yes-cruel-u-naa-mar-gu-ra (12 sílabas)
110. en-el-ai-re-noes-po-si-bleir-seen-las-al-gas (12 sílabas)
111. al-re-de-dor-del-mun-doen-las-ga-vio-tas-del (12 sílabas)
112. ho-ri-zon-te-las-pe-nas-sein-ter-nan-to-das-las (13 sílabas)
113. que-jas-tie-nen-u-na-pre-ñez-dean-gus-tia-nun-ca (13 sílabas)
114. pro-cu-ro-si-tua-cio-nes-fu-tu-ras-a-mi-co-ra-zón (15 sílabas)
115. su-la-ti-do-po-drí-a-des-ma-yar-seen-u-na-men-ti-ra (16 sílabas)
116. por-e-so-sí-hayyu-nao-trayo-tray-mu-chas (10 sílabas)
117. más-e-llae-llas-noin-ter-vie-nen-a-ho-ra-se-rí-a (14 sílabas)
118. un-pro-ce-so-len-to-su-mar-tan-tas-es-ta-cio-nes (14 sílabas)
119. pa-ra-cre-ar-teu-na-pri-ma-ve-raha-ga-mos-un (13 sílabas)
120. a-mor-co-mo-no-so-tros-mis-mos-que-se-de-ten-ga (14 sílabas)
121. a-dos-pa-sos-del-pe-ca-doel-cri-men-el (11 sílabas)
122. cri-men-só-lo-pre-o-cu-paa-los-hom-bres-y (12 sílabas)
123. no-so-tros-no-los-ve-mos-es-ta-mos-con-el-ú-ni-co (15 sílabas)
124. juez-ver-da-de-roel-nues-tro-nohay-por-qué (10 sílabas)
125. lla-mar-has-a-so-ma-do-mu-jer-en-mí-ca-lla (13 sílabas)
126. ma-ña-na-nohay-queha-blar-del-pa-sa-do-to-da (12 sílabas)

127. ri-di-cu-lez-dehoy-que-da-rá-cal-en-las-gru-tas (13 sílabas)
128. co-pas-deal-za-das-i-lu-sio-nes-en-las-es-fe-ras (14 sílabas)
129. por-o-tra-par-te-laal-mo-ha-da-de-be (11 sílabas)
130. a-ban-do-nar-nos-só-lo-las-pie-dras-se-con-vier-ten (14 sílabas)
131. en-pe-sa-di-llas-de-fi-los-ro-sa-dos-a-gra-da-ble (15 sílabas)
132. in-ten-ción-de-los-de-mo-nios-des-pués-del (11 sílabas)
133. cri-men-un-de-li-rio-ma-yor-pro-pi-cian-las-a-be-jas (15 sílabas)
134. a-pó-ya-teen-mihom-bro-pa-ra-dar-le-des-can-so (13 sílabas)
135. a-tu-co-ra-zón-ba-jo-la-som-bra-deeu-na-chi-me-ne-a (16 sílabas)
136. lain-con-gruen-ciaes-no-ta-ble-los-sue-ños (10 sílabas)
137. ja-más-llo-ran-hu-mohe-bra-del-ai-re-te-je-dor (13 sílabas)
138. de-ár-bo-les-a-ho-ra-pre-sen-cie-mos-un-des-fi-le (15 sílabas)
139. de-gui-ja-rros-y-pies-he-ri-dos-ba-joel-a-gua-del (14 sílabas)
140. cie-lo-re-cu-pe-re-mos-los-o-jos-re-co-ja-mos-los (15 sílabas)
141. pár-pa-dos-las-ti-nie-blas-de-ben-rei-nar-con-to-do (14 sílabas)
142. sua-ta-ví-o-pa-ra-ser-los-e-brios-e-ter-nos (13 sílabas)
143. cul-ti-ve-mos-vid-en-un-jue-go-de-cam-pa-nas (13 sílabas)
144. pe-que-ñas-y-gran-des-a-ri-dez-en-el-dí-a-de (14 sílabas)
145. muer-tes-pro-cu-ré-mo-nos-un-mo-men-to-pues-to (13 sílabas)
146. que-la-de-ten-ción-del-re-loj-es-ne-ce-sa-riaen-el (14 sílabas)
147. des-pil-fa-rro-de-laa-do-les-cen-cia-por-so-bre (13 sílabas)
148. to-das-las-tor-pe-zas-un-pre-sen-ti-mien-to-de (13 sílabas)
149. rei-na-de-sa-bay-prín-ci-pea-zul-de-be (11 sílabas)
150. pro-te-ger-nos-lahu-mil-dad-de-la-cu-na-no-se (13 sílabas)
151. o-po-nea-laex-plo-ra-ción-deo-tros-cam-pos-pa-ra (13 sílabas)
152. u-na-ma-yor-e-xal-ta-ción-vís-te-te-de-sue-ñooa-sí (15 sílabas)
153. la-bri-sa-no-ten-drá-re-pa-roen-des-nu-dar-te (13 sílabas)
154. e-vi-tar-u-na-ju-ga-rre-ta-del-dis-cer-ni-mien-to (15 sílabas)
155. re-queie-reun-ma-no-ta-zoal-sol-la-lu-nay-las (12 sílabas)
156. es-tre-llas-se-pres-tan-más-aun-en-can-ta-mien-to (13 sílabas)
157. un-ria-chue-lo-nos-ha-rí-a-mú-si-caa-de-cua-daa-la (15 sílabas)
158. en-tre-ga-pa-ra-que-tu-lan-gui-dez-co-bre (12 sílabas)
159. ex-pre-sión-de-án-gel-re-clí-na-teen-u-na-pal-ma (14 sílabas)
160. cual-que-ra-sus-ho-jas-te-da-rán-lain-sen-sa-tez (13 sílabas)
161. de-su-vai-vén-u-na-vez-re-tor-na-da-la-ca-be-za (15 sílabas)
162. piér-de-la-de-nue-voen-un-cru-zar-de-cam-pos (12 sílabas)
163. siem-pre-cu-bier-tos-de-ver-dein-vi-si-ble (11 sílabas)
164. sen-ti-do-del-lo-cuaz-can-dor-que-no-re-di-me (13 sílabas)
165. des-pó-ja-te-de-to-das-las-ves-ti-du-ras-que (13 sílabas)
166. son-los-pa-dres-yun-ho-gar-ho-no-ra-ble-pa-ra (13 sílabas)
167. la-ve-he-men-ciavaes-tás-pu-ra-pa-rael-a-mor (12 sílabas)
168. un-vo-lar-de-ciu-da-des-y-pai-sa-jes-vel-tren (13 sílabas)
169. no-se-de-tie-neun-sue-ño-más-yo-tro-sue-ño (12 sílabas)

170. to-doen-u-na-su-ce-sión-so-bre-sal-ta-da-na-da (14 sílabas)
171. vaa-la-tie-rra-dan-za-pies-di-vi-ni-za-ción (12 sílabas)
172. mé-du-la-ca-be-zas-sin-tron-cos-cri-men (11 sílabas)
173. pe-sa-di-lla-bo-rra-che-raa-do-les-cen-cia-lo (13 sílabas)
174. ver-ti-gi-no-soin-ten-soin-te-rrior-seim-po-ne-to-do (14 sílabas)
175. co-rre-vue-la-se-trans-for-ma-los-ár-bo-les-se (13 sílabas)
176. de-tie-nen-pa-raun-ro-ceen-el-ros-tro (10 sílabas)
177. a-com-pa-sa-doal-go-quie-rea-ma-ne-cer-u-na (13 sílabas)
178. con-fu-sión-te-rri-ble-lo-re-vuel-ve-to-doy-por (13 sílabas)
179. so-bre-to-doel-ga-lo-peel-ga-lo-peel-ga-lo-pe (13 sílabas)
180. loin-de-ci-blea-ra-tos-tie-neun-vi-sa-jevel-dor-mir (13 sílabas)
181. tie-neu-na-li-ge-ra-trans-for-ma-ción-de (11 sílabas)
182. miem-bros-la-sá-ba-nau-navo-tra-vez-se (10 sílabas)
183. con-vier-teen-a-las-de-la-ven-ta-naa-bier-tayel (12 sílabas)
184. ga-lo-pe-se-fa-ti-ga-cal-ma-ciu-da-des-pai-sa-jes (15 sílabas)
185. ár-bo-les-to-man-la-pla-ci-dez-deu-na-de-fi-ni-ción (15 sílabas)
186. el-sue-ño-to-maun-rit-moin-fi-ni-to-dea-ro-ma (13 sílabas)
187. en-laa-mar-ga-son-ri-sain-sa-tis-fe-chay-to-does (13 sílabas)
188. sua-vi-dad-dees-pe-ran-za-da-con-fian-za-zen-el (12 sílabas)
189. dur-mien-te (3 sílabas).

Totalidad de Sílabas métricas: 2,473

Totalidad de sinalefas: 149

Versos de 17 sílabas: 2

Versos de 16 Sílabas: 6

Versos de 15 Sílabas: 22

Versos de 14 Sílabas: 44

Versos de 13 sílabas: 61

Versos de 12 Sílabas: 32

Versos de 11 Sílabas: 13

Versos de 10 Sílabas: 7

Versos de 4 Sílabas: 1

Versos de 3 Sílabas: 1

Totalidad de versos: 189

NADA EMOCIONADA

1. lo-que-ren-sa-ber-los-de-mo-nios-que-se (11 sílabas)
2. co-bi-jan-en-mí-ex-tien-den-sus-a-las-a-ca-da-gol-pe (16 sílabas)
3. del-co-ra-zón-las-qui-me-ras-ro-tas-co-mo (12 sílabas)
4. cuer-das-de-gui-ta-rra-sin-e-brie-dad (10 sílabas)
5. in-ter-mi-na-bles-co-pas-de-lu-ce-ros-ár-bo-les (14 sílabas)
6. se-dien-tos-del-vien-to-dein-fi-ni-tos-la-bios-ya (13 sílabas)
7. na-die-te-re-cuer-daen-lain-de-ci-saho-raen-que (12 sílabas)
8. teha-ces-pro-lon-ga-da-men-te-mí-a-to-dos (12 sílabas)
9. ig-no-ran-que-los-sue-ños-son-yer-bas-flo-re-ci-das (14 sílabas)
10. dehie-los-des-pier-tos-en-laen-con-tra-da (10 sílabas)
11. re-a-li-dad-obs-cu-ra-som-bra-que-se-re-fu-gia-ba-jo (16 sílabas)
12. el-pe-z-dea-guas-cris-ta-li-nas-ya-ni-si-que-ra (13 sílabas)
13. res-pi-ras-por-in-cons-cien-te-ni-teu-nes-a-las (13 sílabas)
14. vi-gi-lias-de-sue-ños-de-dos-en-dos-e-llos-se (13 sílabas)
15. es-cu-rren-por-u-na-luz-re-tro-ce-di-daes-to-no (14 sílabas)
16. es-to-do-pues-to-que-ca-da-ma-ña-na-te-vuel-cas (14 sílabas)
17. tras-la-mon-ta-ñaen-ton-ces-te-con-tem-plo-ba-jo (13 sílabas)
18. o-las-que-sees-tre-llan-en-el-fir-ma-men-to-de (13 sílabas)
19. a-guas-en-lo-que-ci-das-por-el-vien-to-rom-pien-te (14 sílabas)
20. que-ca-re-ce-de-sen-ti-do-de-sed-a-gu-di-za-da (15 sílabas)
21. los-o-li-vos-nos-de-jan-sin-per-fu-me-de (12 sílabas)
22. sa-cri-fi-cios-lle-va-dos-co-moes-pan-ta-pá-ja-ros-al (15 sílabas)
23. mun-do-por-que-los-ma-ña-nas-a-ún-no-me (12 sílabas)
24. tie-nen-lo-gra-dohas-ta-la-per-fec-ción-de-la (12 sílabas)
25. i-rre-a-li-dad-por-que-tú-no-tea-ho-gas-en-el (14 sílabas)
26. pe-ca-do-de-cris-toy-to-do-se-po-nea-zul-co-mo (14 sílabas)
27. pa-la-bras-de-ve-ne-ra-ción-te-con-du-ci-ré-a (14 sílabas)
28. pro-ce-sio-nes-que-no-tea-ver-güen-cen-en-las (12 sílabas)
29. no-ches-que-son-co-mo-blas-fe-mias-al (10 sílabas)
30. trans-por-te-de-la-re-a-li-dad-a-los-pá-ja-ros (14 sílabas)
31. noc-tur-nos-co-mo-vi-gi-lia-de-rui-se-ño-res-ba-jo (15 sílabas)
32. ven-ta-na-de-co-lo-res-ya-no-tees-cu-rres-de-mis (14 sílabas)
33. bra-zos-in-vi-si-bles-por-que-tehan-lle-va-do (12 sílabas)
34. de-ma-sia-do-le-jos-y-no-me-de-jas-en-la-pe-sa-dez (16 sílabas)
35. que-sa-cia-tu-flor-no-tie-nee-se-co-lor-que-te (13 sílabas)
36. ha-cein-de-fi-ni-ble-ba-joel-ár-bol-de-ra-mas (13 sílabas)
37. fe-bri-les-co-moel-mar-de-co-ra-les-san-gran-tes (13 sílabas)
38. so-bre-laver-baex-ten-di-da-nos-i-re-mos (11 sílabas)

39. a-le-jan-do-co-mo-pal-me-ras-ba-joun-mis-mo-sol (14 sílabas)
40. de-ma-yo-des-flo-ra-doen-la-no-che-de-los (12 sílabas)
41. se-pul-tu-re-ros-sin-vi-das-que-cul-ti-var-pe-ro (14 sílabas)
42. de-bes-sus-tra-er-teae-sa-re-a-li-dad-que-teha-ce (14 sílabas)
43. tan-ne-ga-ti-vaa-la-pe-sa-dum-bre-que-me-de-ja (14 sílabas)
44. co-moun-ni-ño-sin-voz-tea-le-jas-de-to-das-las (13 sílabas)
45. co-sas-queean-tes-teha-cí-an-vi-sión-de-sor-de-na-da (14 sílabas)
46. de-pe-que-ñas-sa-tis-fac-cio-nes-hu-ma-nas-con (13 sílabas)
47. u-nos-len-tes-yu-na-viu-dez-in-ven-ta-da-te-de-ja-ré (16 sílabas)
48. sin-vi-daen-mis-no-ches-que-teha-cen-en (10 sílabas)
49. ver-dad-án-gel-dea-las-cua-dra-das-la-tie-rra (12 sílabas)
50. es-tá-vol-ca-daen-mí-co-moen-un-cu-bo-nos (12 sílabas)
51. que-da-re-mos-a-sí-a-dos-pa-sos-de-la-muer-te (14 sílabas)
52. na-tu-ral-que-pro-por-cio-nan-los-sue-ños-y-muy (13 sílabas)
53. le-ja-nos-pa-ra-gui-ñar-nos-un-o-joel-mun-do-se (14 sílabas)
54. des-bo-caha-cia-ti-co-mo-si-noes-tu-vie-ra (12 sílabas)
55. re-ge-ne-ra-do-por-el-bau-tis-mo-co-mo-tres-li-rios (15 sílabas)
56. ba-jo-la-som-bra-de-co-sas-i-rre-a-li-za-bles-ni (15 sílabas)
57. si-quie-ra-sus-pi-ras-de-su-fi-cien-cia (11 sílabas)
58. des-con-tro-la-dave-res-un-de-ve-nir-de-mú-si-ca (14 sílabas)
59. so-bre-los-pa-pe-les-de-tan-to-res-pi-rar-ni (13 sílabas)
60. si-quie-ra-te-vuel-ves-hu-me-dad-de-sue-ños-que (13 sílabas)
61. no-te-trans-for-men-en-so-me-ti-da-te-ve-ré-en (14 sílabas)
62. to-dos-los-co-rre-do-res-que-de-sem-bo-can-en-el (14 sílabas)
63. va-cí-o-más-a-llá-de-las-co-sas-que-nos-a-guar-dan (15 sílabas)
64. siem-pre-por-e-ter-ni-da-des-dor-mi-das-en-los (13 sílabas)
65. mue-lles-so-bre-la-de-ses-pe-ra-ción-tees-pe-ra-ré (14 sílabas)
66. nos-es-pe-ra-re-mos-ba-jo-las-a-guas-queel (12 sílabas)
67. de-mo-nio-noes-tran-gu-la-por-diur-nas-y-nos (12 sílabas)
68. i-re-mos-jun-tos-to-man-do-pé-ta-los (11 sílabas)
69. in-com-pa-ti-bles-pa-ra-co-no-cer-nos-me-jor-ba-jo (15 sílabas)
70. bom-bi-llas-que-se-sus-ti-tu-yen-en-ca-lles (12 sílabas)
71. cua-ja-das-de-pe-rros-tú-con-ven-drás-en-que (12 sílabas)
72. nos-o-dia-mos-por-que-so-mos-or-gu-llo-sos-de (13 sílabas)
73. las-ton-te-rí-as-que-nos-ha-cen-hu-ma-nos-sien-do (14 sílabas)
74. dio-ses-des-tro-na-dos-del-cie-lo-de-bes (11 sílabas)
75. com-pren-der-que-las-muer-tes-se-su-ce-den (11 sílabas)
76. co-mo-pre-sa-gios-que-no-se-col-man-nun-caen (12 sílabas)
77. pe-nas-ni-lá-gri-mas-ni-ro-cí-os-del-vien-to-de-bes (15 sílabas)
78. com-pren-der-que-las-pa-la-bras-sehan-vuel-to (11 sílabas)
79. u-na-ver-dad-hu-ma-na-di-fí-cil-de-com-pen-sar (14 sílabas)
80. co-moun-a-le-ro-de-pa-lo-mas-e-na-mo-ra-das-tú (15 sílabas)
81. ni-me-mi-ras-con-tus-o-jos-de-muer-ta-que (12 sílabas)

82. ca-mi-naha-cia-la-glo-ria-de-mis-vi-gi-las-por-que (14 sílabas)
83. es-ta-mos-dis-tan-tes-a-dos-pri-ma-ve-ras-y-mu-cha (15 sílabas)
84. re-a-li-dad-duer-mea-ún-en-el-pe-se-bre-de-la (14 sílabas)
85. a-nun-cia-ción-de-be-rí-as-ir-te-de-ro-dí-llas-has-ta (16 sílabas)
86. miin-fier-no-de-lu-ciér-na-gas-y-des-po-sar-te-con (14 sílabas)
87. u-na-flor-cual-quie-ra-que-no-tras-no-che-co-mo (13 sílabas)
88. las-lla-ves-en-el-jar-dín-ro-de-a-do-dees-pe-jos (14 sílabas)
89. en-ton-ces-ven-drí-as-a-mí-sal-va-da-de-tan-tos (14 sílabas)
90. obs-tá-cu-los-que-teha-cen-be-lla-de-be-rí-as-de-jar (15 sílabas)
91. de-re-co-rrer-mis-in-trin-ca-das-e-sen-cias-por-que (14 sílabas)
92. mees-toy-fa-ti-gan-do-de-tan-tos-pa-sos-ba-jo (13 sílabas)
93. pu-pi-las-dean-gus-tia-por-que-no-po-de-mos (12 sílabas)
94. ir-nos-en-el-es-pa-cio-tras-las-cam-pa-na-das-ni (14 sílabas)
95. que-dar-nos-en-el-bron-ce-de-los-fie-les-te-ne-mos (14 sílabas)

96. que-pro-cu-rar-nos-un-am-bien-te-dis-tin-to-ba-jo (14 sílabas)
97. el-re-go-ci-jo-de-sa-ber-te-des-co-no-ci-dae (14 sílabas)
98. in-lle-ga-da-ja-más-tor-na-rás-fren-tea-mis-o-jos (14 sílabas)
99. que-se-quie-bran-co-moel-vi-dri~~oen~~-el-ni-ño (11 sílabas)
100. e-mo-cio-na-do-tú-de-be-rí-as-vol-ver-a (13 sílabas)
101. an-gus-tiar-te-co-moan-tes-ba-joel-pe-nar-de-las (13 sílabas)
102. al-mas-fe-li-ces-cuan-doun-pur-ga-to-rio-sin (12 sílabas)
103. fue-gos-que-ma-ba-las-an-ge-li-ca-les-son-ri-sas-de (15 sílabas)
104. los-con-de-na-dos-si-per-se-ve-ras-nos-ha-lla-re-mos (15 sílabas)
105. a-vuel-ta-dees-too-de-loo-tro-que-no-tie-ne (12 sílabas)
106. cam-bio-mees-tá-ur-gien-do-pa-re-cer-mea (11 sílabas)
107. lám-pa-ras-a-lu-ci-na-das-que-re-fle-jan-las-yer-bas (15 sílabas)
108. a-ma-ri-llas-ba-joel-es-tí-o-ven-pa-ra-no-que-rer-te (16 sílabas)
109. más-i-nal-can-za-bleen-la-flor-ce-les-tial-en-u-na (14 sílabas)
110. tar-de-flo-ri-da-dehun-di-dos-ce-men-te-rios-ya (13 sílabas)
111. to-dos-rí-en-con-e-sa-frial-dad-que-dan-los (12 sílabas)
112. már-mo-les-ba-jo-las-bó-ve-das-sa-cri-le-gios-de (14 sílabas)
113. gu-sa-nos-co-mohom-bres-de-mil-pies-gas-ta-dos (12 sílabas)
114. y-mu-chas-ge-nu-fle-xio-nes-es-ta-re-mos (12 sílabas)
115. vién-do-nos-en-el-es-pe-jo-que-son-las-ma-ri-po-sas (15 sílabas)
116. del-sol-y-no-po-dre-mos-ir-nos-co-mo-los-pá-ja-ros (15 sílabas)

117. no-po-de-mos-más-la-vi-da-pe-sa (10 sílabas)
118. de-ma-sia-does-u-na-tris-te-za-do-bla-daen-las (13 sílabas)
119. ca-ver-nas-quea-van-zan-la-no-che-no-se-pue-de (13 sílabas)
120. de-te-ner-en-u-naes-qui-na-cual-quie-ra-de-be-ser (14 sílabas)
121. quea-no-so-tros-na-da-nos-u-ne-ni-si-quie-ra (13 sílabas)
122. los-pen-sa-mien-tos-de-bie-rair-me-co-mo-pe-rro (13 sílabas)

123. a-la-som-bra-de-los-ca-sas-hur-gan-doen-los (12 sílabas)
124. za-fa-co-nes-es-im-po-si-ble-que-dar-se-ba-jo-loa-zul (16 sílabas)
125. y-te-ner-te-pre-sen-teoes-tar-tris-te-tra-ta-ré-de (14 sílabas)
126. dar-teo-tra-si-lue-ta-pa-rai-ma-gi-nar-te-me-jor (14 sílabas)
127. to-do-que-da-rá-co-mo-ár-bo-les-ar-di-dos-ha-cia (15 sílabas)
128. las-ve-nas-frí-as-ya-quees-ta-mos-en-el (11 sílabas)
129. ce-men-te-rioun-co-lo-quo-con-los-muer-tos (11 sílabas)
130. con-for-ta-rí-aa-quí-to-does-i-gual-la-tra-di-ción (14 sílabas)
131. frí-a-des-co-no-ceel-sol-de-las-trans-for-ma-cio-nes (14 sílabas)
132. si-mi-ras-a-la-de-re-cha-na-dieul-tra-ja-la (13 sílabas)
133. hu-ma-ni-dad-del-al-go-dón-nia-laiz-quier-da (12 sílabas)
134. un-cha-qué-cre-ao-dios-a-quí-de-bi-mos-ha-ber (13 sílabas)
135. na-ci-do-la-mú-si-ca-siem-preees-es-cu-cha-daun (13 sílabas)
136. vi-ra-jeal-nor-teoal-sur-pa-raa-gra-dar-con (11 sílabas)
137. o-tra-me-lo-dí-ay-noha-cen-fal-tao-í-dos-ni-ma-nos (15 sílabas)
138. pa-ra-tem-plar-cuer-das-nia-lien-to-pa-ra (11 sílabas)
139. es-tri-den-tes-so-plos-to-does-nues-troun-rit-mo (12 sílabas)
140. muy-tu-yo-muy-dea-quel-muy-mí-oy-to-do (11 sílabas)
141. des-can-saen-u-nai-gual-dad-se-re-na-pe-roya (12 sílabas)
142. es-ta-mos-ba-joe-l-ár-bol-e-le-gi-do-nues-tra (13 sílabas)
143. pri-me-rain-cur-sión-a-quí-ter-mi-na (10 sílabas)

Totalidad de Sílabas métricas: 1,885

Totalidad de sinalefas: 113

Versos de 16 sílabas: 7

Versos de 15 Sílabas: 18

Versos de 14 Sílabas: 42

Versos de 13 Sílabas: 29

Versos de 12 Sílabas: 27

Versos de 11 Sílabas: 14

Versos de 10 Sílabas: 6

Totalidad de versos: 143

ANÁLISIS DEL POEMARIO COMPLETO

Totalidad de Sílabas Métricas: 8, 428

Totalidad de sinalefas: 543

Versos de 17 sílabas: 4

Versos de 16 Sílabas: 24

Versos de 15 Sílabas: 72

Versos de 14 Sílabas: 150

Versos de 13 sílabas: 166

Versos de 12 Sílabas: 128

Versos de 11 Sílabas: 63

Versos de 10 Sílabas: 29

Versos de 9 Sílabas: 7

Versos de 8 Sílabas: 3

Versos de 7 Sílabas: 1

Versos de 6 Sílabas: 1

Versos de 5 Sílabas: 2

Versos de 4 Sílabas: 1

Versos de 3 Sílabas: 1

Versos de 2 Sílabas: 1

Totalidad de versos: 653

% Oralidad: $\frac{\text{Totalidad de sinalefas} \times 100}{\text{Número de versos}}$

% Oralidad: $\frac{543 \times 100}{8.428} = 6.44$

Tipo de Ritmo, versos predominantes:

Oído Inescuchado. Versos de 12 Sílabas

Rocío Subrosa. Versos de 12 Sílabas

Desgarrados Cristales. Versos de 13 sílabas

Inefables Rutas. Versos de 12 Sílabas

Sueño Eclósivo. Versos de 13 Sílabas

Raro Infierno. Versos de 13 Sílabas

Nada Emocionada. Versos de 14 Sílabas

Versos predominantes: En los poemas, visto uno por uno, predominan los versos dodecasílabos y tridecasílabos. En el poemario completo prima el tridecasílabo, seguido del verso alejandrino, pero este último debido a la longitud del poema *nada emocionada*, donde predomina este tipo de verso. El poemario se conforma de 653 versos **polirrítmicos**.

De tanto en tanto

te-re-cuer-doem-pi-nán-do-te (7 sílabas [7 = 8-1], ritmo: 3,6)

la-fal-da-deal-go-dón-al-vien-to (9 sílabas, ritmo: 2,6,8) Eneasílabo laverdaico

en-el-cre-pús-cu-lo (5 sílabas [5 = 6-1], ritmo: 4)

y-yoa-ho-ra (4 sílabas, ritmo: 2,3)

so-li-ta-rio-vuel-voa-la-ca-sa-por-la-sen-da (13 sílabas, ritmo: 3,5,8,12)

en-don-de-can-tan-re-mo-li-nan-tes-las-ho-jas (13 sílabas, ritmo: 2,4,9,12)

en-mi-cua-der-no-quie-roha-ber (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 4,6,8) Eneasílabo yámbico

lo-que-te-di-je-cuan-doí-ba-mos-a-laes-cue-la (13 sílabas, ritmo: 4,6,8,12)

ya-rran-car-le-la-pá-gi-naye-char-laa-vo-lar(13 sílabas [13 = 12+1], ritmo: 3,6,9)

por-sial-gún-dí-a (5 sílabas, ritmo: 3,4)

mi-so-plo-tro-pie-za-con-el-tu-yo (10 sílabas, ritmo: 2,5,9)

a-laho-raen-queel-sol-man-tie-neala-no-che (11 sílabas, ritmo: 3,5,7,10) Endecasílabo galaico antiguo

a-ún-a-ga-za-pa-daen-la-cur-va-del-mun-do (13 sílabas, ritmo: 2,6,9,12)

es-pe-ro (3 sílabas, ritmo: 2)

se-gún-o-to-ñez-ca (6 sílabas, ritmo: 2,5)

las-cró-ni-cas-yel-vien-to (7 sílabas, ritmo: 2,6)

do-ren-de-muer-teal-mun-do (7 sílabas, ritmo: 1,4,6)

y-se-an-las-**ho**-jas-en-su-ter-**nu**-ra (11 sílabas, ritmo: 2,5,10) Endecasílabo galaico
antiguoco-mo-rí-o-pa-**san**-do-sin-**nun**-ca-ca-er (13 sílabas [13 = 12+1], ritmo: 1,3,6,9,12)
y-se-**gún**-el-o-**to**-ño (7 sílabas, ritmo: 3,6)

o-**cu**-rran-a-**man**-tes-**yár**-bo-les (8 sílabas [8 = 9-1], ritmo: 2,5,8)
y-**lle**-guen-so-le-**da**-des-**yar**-mo-ní-as (11 sílabas, ritmo: 2,6,10)
a-las-co-**li**-nas-y-los-**lla**-nos (9 sílabas, ritmo: 4,8) Eneasílabo de canción
y-se-**gún**-el-**tiem**-**po**y-los-per-ga-mi-nos (11 sílabas, ritmo: 3,5,10) Endecasílabo galaico
antiguo

las-**ra**-mas-des-**nu**-das-a-**gol**-pen-las-som-bras (12 sílabas, ritmo: 2,5,8,11) Dodecasílabo
anfibráquico

es-**pe**-ro-la-**no**-che (6 sílabas, ritmo: 2,5)

en-re-**ti**-ro (4 sílabas, ritmo: 3)
a-**quel**-bam-**bú**-**jun**-**to**al-cau-ce (8 sílabas, ritmo: 2,4,5,7)

la-pri-ma-**ve**-ra-si-gue-con-el-rí-o (11 sílabas, ritmo: 4,6,10) Endecasílabo sáficopa-
ra-vol-**ver**-den-tro-de**un**-a-ño (9 sílabas, ritmo: 1,4,5,8) Eneasílabo anfibráquico
roél-**siem**-pre-rit-ma-**rá**al-vien-to (9 sílabas, ritmo: 1,3,7,8) Eneasílabo mixto

en-la-**cla**-ra-ma-**ña**-**nay**-la-vi-**gi**-lia (11 sílabas, ritmo: 3,6,10) Endecasílabo melódico

te-mo-que**es**-**tés**-a-la-**puer**-ta-**hue**-**soo**-vien-to (12 sílabas, ritmo: 1,4,7,9,11) Dodecasílabo

trocaico

mas-te-pre-fe-ri-rí-a-**lla**-**man**-doen-o-tra-**gue**-rra (14 sílabas, ritmo: 6,9,11,13)
pe-ro-**quién**-pre-**nun**-cia-**có**-mo-**to**-can-los-**muer**-tos (13 sílabas, ritmo: 1,3,5,7,9,12)

dan-zas (2 sílabas, ritmo: 1)

con-a-po-ge-o-de-pa-la-bra (9 sílabas, ritmo: 4,8) Eneasílabo de canción y-

ya-ni-la-muer-te-som-bre-ce (9 sílabas, ritmo: 3,5,8) Eneasílabo mixto el-

vue-lo-de-tus-pies (7 sílabas [7 = 6+1], ritmo: 2,5,6)

ah-los-la-bios (4 sílabas, ritmo: 1,3)

a-man-tes-a-cor-des (6 sílabas, ritmo: 2,5)

a-ca-daes-ta-ción (6 sílabas [6 = 5+1], ritmo:

2,5)mu-dan-los-cie-lo (5 sílabas, ritmo: 1,4)

des-ga-rra-do-res (5 sílabas, ritmo: 4)

te-rre-nos (3 sílabas, ritmo: 2)

lle-gas-yel-tiem-po-de-sa-pa-re-ce (10 sílabas, ritmo: 1,4,9)

por-noa-tar-te (4 sílabas, ritmo: 2,3)

lo-mis-moel-es-pa-cio (6 sílabas, ritmo: 2,5)

e-ra-seun-be-so-des-te-rra-do (9 sílabas, ritmo: 2,4,8) Eneasílabo yámbico

nos-a-má-ba-mos (4 sílabas [4 = 5-1], ritmo: 3)

noes-pe-roa-ho-ra-que-la-muer-te (9 sílabas, ritmo: 1,2) Eneasílabo

yámbico

nos-re-ú-na-con-ma-yor-in-ten-si-dad (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 3,7,11)

Dodecasílabotrocaico

jun-tos (2 sílabas, ritmo: 1)

sea-cer-ca-la-pri-ma-ve-ra (8 sílabas, ritmo: 2,7)

co-mo-tem-pes-tad-des-nu-daen-tre-gán-do-se (11 sílabas [11 = 12-1], ritmo: 1,5,7,10)

Endecasílabo galaico antiguo

con-sus-a-ro-mas-co-lo-res-mú-si-ca-pun-zan-te (14 sílabas, ritmo: 2,4,7,9,13)

pe-ro-siem-pre-fal-ta-pan-en-mu-chos-ho-ga-res (13 sílabas, ritmo: 1,3,5,7,9,12)

y-sien-does-to-la-tris-te-za-túy-yo (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 2,4,7,9,10)

Endecasílabo polirrítmico

ho-jas-dis-cor-des-con-el-tiem-po (9 sílabas, ritmo: 1,4,8) Eneasílabo de canción

lo-que-pa-só-fue (6 sílabas [6 = 5+1], ritmo: 4,5)

que-te-que-das-te-mi-rán-do-me (8 sílabas [8 = 9-1], ritmo:

4,7) en-ton-ces-a-brí-li-bros-mis-te-rios (10 sílabas, ritmo:

2,5,6,9)

pe-ro-tú-se-guis-te-con-los-gi-ra-so-les (12 sílabas, ritmo: 1,3,5,11) Dodecasílabo trocaico

tú-lle-vas-la-sal-en-el-co-ra-zón (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 1,2,5,10) Endecasílabo

galaico antiguo

co-moel-o-cé-a-no (5 sílabas [5 = 6-1], ritmo:

1,4) cuan-doa-bres-los-o-jos (6 sílabas, ritmo:

1,3,5)

ce-san-las-lá-gri-mas-en-to-dael-mun-do (11 sílabas, ritmo: 1,4,8,10) Endecasílabo a

minori

por-quee-res-el-pep-yel-a-gua (8 sílabas, ritmo: 1,3,5,7)

yen-tu-piel-a-ca-ban-las-ma-re-as(10 sílabas, ritmo: 3,5,9)

con-dul-zu-ra (4 sílabas, ritmo: 3)

tu-vi-da-fue-rao-tra-con-mi-go (9 sílabas, ritmo: 2,4,6,8) Eneasílabo yámbico
el-cam-bio-de-las-es-ta-cio-nes (9 sílabas, ritmo: 2,8) Eneasílabo yámbico
tan-her-mo-so-co-mo-las-so-le-da-des (11 sílabas, ritmo: 3,5,10) Endecasílabo galaico
antiguo

los-mon-tes-y-los-o-cé-a-nos-y-los-rí-os (13 sílabas, ritmo: 2,7,12)
im-pa-res-al-vien-toel-cie-lo-y-la-mú-si-ca (11 sílabas [11 = 12-1], ritmo: 2,5,7)

Endecasílabo polirrítmico

y-me-tró-po-lis-ge-nios-mu-se-os (10 sílabas, ritmo: 3,6,9)
el-i-mán-el-ha-do-las-co-se-chas (10 sílabas, ritmo: 3,5,9)
ah-so-bre-sal-to-túy-yoha-rí-a-mos-el-a-mor (14 sílabas [14 = 13+1], ritmo: 1,4,6,7,8,13)

o-roo-pio-tus-se-nos-bus-co-na (9 sílabas, ritmo: 1,3,4,5,8) Eneasílabo mixto
pe-ro-tu-nom-bre-ya-sehao-l-vi-da-do (10 sílabas, ritmo: 1,4,9)
en-con-tré-las-rui-nas-de-tu-ca-sa (10 sílabas, ritmo: 3,5,9)
el-be-llo-jar-dín-a-ban-do-na-do (10 sílabas, ritmo: 2,5,9)
los-ve-ci-nos-me-con-ta-ron-del-in-cen-dio (12 sílabas, ritmo: 3,7,11) Dodecasílabo
trocaicope-ro-nin-gu-no-re-cuer-dael-ban-coa-zul (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 1,4,7,9)
Dodecasílabo polirrítmico

don-de-par-pa-de-an-does-cri-bis-te-te-quie-ro (13 sílabas, ritmo: 1,6,9,12)
hoy-de-ca-raal-fir-ma-men-to-le-o-de-nue-vo (13 sílabas, ritmo: 1,3,7,9,12)
e-sas-pa-la-bras-cen-te-lle-an-tes-y-pien-so-que (15 sílabas [15 = 14+1], ritmo:
1,4,9,12) o-tras-es-tre-lla-si-las-hu-bie-ra-som-bre-a-rí-an (15 sílabas, ritmo: 1,4,9,14)

qui-seha-blal-de-la-muer-te-tú-del-a-mor (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 1,3,6,8,11)
Dodecasílabo polirrítmico

te-mas-pug-na-ces-de-la-tie-rra^{ye}l-cie-lo (11 sílabas, ritmo: 1,4,8,10) Endecasílabo a minori
en-ton-ces-o-tro-tran-se-ún-te-mi-r^óal-es-ca-pa-ra-te (16 sílabas, ritmo: 2,4,8,11,15)
^{ye}s-^{qui}-^vain-si-nuas-te^{al}-go-so-bre-lu-ga-res-y-tiem-pos(15 sílabas, ritmo: 2)

pe-ro-na-da-so-bre-ves-tua-rios-^{ya}-fei-tes (12 sílabas, ritmo: 1,3,5,8,11) Dodecasílabo
polirrítmico

no-me-gus-ta^{an}-dar-a-dor-me-ci-do-ba-jo-los-pór-ti-cos(15 sílabas [15 = 16-1], ritmo:
1,3,5,9,11,14)

co-mo-sin-dar-^{seu}-no-cuen-ta-de-que-pa-se-a-por-o-cio (16 sílabas, ritmo: 1,4,6,7,12,15)
ni-mu-dan-do-pa-sos-que^a-ca-llen-mi-se-rias-y-fas-tos (15 sílabas, ritmo: 1,3,5,8,11,14)
pre-fie-ro-cre-cer-que^a-sí-son-las-co-sas-de-la-vi-da (15 sílabas, ritmo: 2,5,7,8,10,14)
y-que-las-mu-ñe-cas-las-ha-cen-de-tra-p^{oy}-vien-to (14 sílabas, ritmo: 5,8,11,13)
qui-s^{eha}-blar-de-la-muer-te-tú-del-a-mor (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 1,3,6,8,11)

Dodecasílabo polirrítmico

sin-em-bar-go-las-es-tre-llas-par-pa-de-a-rán-de-nue-vo (16 sílabas, ritmo:
3,7,13,15)es-ta-no-che (4 sílabas, ritmo: 1,3)

car-bo-nes-me-lan-có-li-ca-ce-ni-za (11 sílabas, ritmo: 2,6,10) Endecasílabo
sáficoco-mo-si^{hu}-bie-ran-ro-cia-do-los-fue-gos (11 sílabas, ritmo: 1,4,7,10)

Endecasílabo

polirrítmico

con-es-co-bas-hú-me-das (6 sílabas [6 = 7-1], ritmo: 3,5)
pa-ra-guar-dar-las-bra-sas-de-los-fo-go-nes (12 sílabas, ritmo: 1,4,6,11) Dodecasílabo
polirrítmico

e-sa-muer-te^a-me-dias-de-chis-pas-has-ta-la-ma-dru-ga-da (16 sílabas, ritmo: 1,3,5,8,10,15)
has-ta-que^{os}-res-col-dos-en-es-pe-ra-ti-bia (12 sílabas, ritmo: 1,5,9,11) Endecasílabo
trocaico en-ro-jez-can-a-so-plos-el-ja-rro-del-ca-fé (14 sílabas [14 = 13+1], ritmo: 3,6,9,13)

yen-se-gui-daa-ún-sin-sa-lir-el-sol-a-llá-le-jos(14 sílabas, ritmo: 3,5,8,10,12,13)

la-bri-sa-frí-a-con-tra-los-hue-sos-de-sam-pa-ra-dos (15 sílabas, ritmo: 2,4,6,9,14)

de-los-la-brie-gos (5 sílabas, ritmo: 4)

que-mar-chan-si-len-cio-sos-au-na-nue-va-jor-na-da (14 sílabas, ritmo: 2,6,9,10,13)

en-los-co-nu-cos (5 sílabas, ritmo: 4)

oh-muer-tea-me-dias-tam-bién-me-lan-có-li-ca-ce-ni-za (15 sílabas, ritmo:

1,2,4,7,10,14)

de-las-gle-bas (4 sílabas, ritmo: 3)

pe-ro-de-vuel-taal-bo-hí-o-las-mu-cha-chas-re-to-za-rán (17 sílabas [17 = 16+1], ritmo:

1,4,7,11,16)

por-e-llos (3 sílabas, ritmo: 2)

cual-es-tre-llas-en-las-re-fres-can-tes-tú-ni-cas (12 sílabas [12 = 13-1], ritmo: 1,3,9,11)

Dodecasílabo trocaico

de-la-no-chey-laes-pe-ran-za (8 sílabas, ritmo: 3,7)

las-a-guas-co-rren (5 sílabas, ritmo: 2,4) mu-cha-chas-lím-pi-das-ha-

ciael-tiem-po (10 sílabas, ritmo: 2,4,7,9) en-es-tos-za-pa-tos-que-

me-pon-go (10 sílabas, ritmo: 2,5,9)no-re-co-noz-co-ya (7 sílabas [7

= 6+1], ritmo: 1,4)

nin-gu-no-de-los-ca-mi-nos-re-co-rri-dos (12 sílabas, ritmo: 2,7,11) **Dodecasílabo**

polirrítmico

ni-si-quie-rael-que-lle-va-mi-ca-sa (10 sílabas, ritmo: 3,6,9)

ha-yen-e-llos-sin-em-bar-go (7 sílabas, ritmo: 1,2,6)

fá-bu-lay-ru-ti-na (6 sílabas, ritmo: 1,5) el-des-gas-
te-de-sus-sue-las (8 sílabas, ritmo:3,6,7)

la-fal-ta-de-cor-do-nes (7 sílabas, ritmo: 2,6) el-lus-
tre-que-seo-pa-ca (7 sílabas, ritmo: 2,6) y-los-pol-
vos-que-seo-cul-tan (8 sílabas, ritmo: 3,7)

a-la-muer-te-pau-sa-da-de-los-pies (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 3,6,10) Endecasílabo
melódico

de-tan-toen-tan-to-me-mo-ria (8 sílabas, ritmo: 2,4,7)lle-gas-co-mo-par-che-de-tam-
bor (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 1,3,5,9) ba-ti-doa-to-da-pri-sa-por-un-ni-ño (11
sílabas, ritmo: 2,4,6,10) Endecasílabo sáfico que-tam-bién-ha-ceo-tra-gue-rra (8
sílabas, ritmo: 3,4,6,7)

en-la-cual-los-ca-ba-llos (7 sílabas, ritmo:
3,6)son-pa-los-dees-co-ba (6 sílabas, ritmo:
1,2,5)

a-ran-ca-dos-de-las-ma-nos-de-las-bru-jas (12 sílabas, ritmo: 3,7,11) Dodecasílabo trocaico y-
nun-ca-lle-gas-tar-dea-nin-gu-na-ci-ta (12 sílabas, ritmo: 2,4,6,9,11) Dodecasílabo de
seguidilla

bu-ce-a-do-ra-que-to-cas-las-pie-dras-del-le-cho (14 sílabas, ritmo: 4,7,10,13)yal-mis-mo-
tiem-po-ves-sus-mus-gos(9 sílabas, ritmo: 2,4,6,7,8) Eneasílabo yámbicoy-las-nu-bes-
quees-ta-llan-cie-loa-rri-ba (11 sílabas, ritmo: 3,6,8,10) Endecasílabo a minori y-tan-pron-
toe-res-ob-je-toy-ma-gia (10 sílabas, ritmo: 3,5,7,9) lo-des-co-no-ci-doa-par-tas-y-vas-ao-
tra-vi-da (14 sílabas, ritmo: 5,7,10,12,13)e-sa-vi-da-de-que-no-te-des-pren-des-ja-más (14
sílabas [14 = 13+1], ritmo: 1,3,7,10,13)

la-muer-tei-gua-laa-los-hom-bres (8 sílabas, ritmo: 2,4)co-mo-los-i-gua-lael-can-to-
de-los-pá-ja-ros (12 sílabas [12 = 13-1], ritmo: 1,5,7,11)Dodecasílabo trocaico

la-muer-tei-gua-laal-vien-toy(8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 2,4) al-vien-toes-co-ge-
pa-ra-que-naz-can-las-pa-la-bras (14 sílabas, ritmo: 2,4,6,9,13) la-muer-te-que-
tú-co-no-ces-con-vo-caya-le-ja (13 sílabas, ritmo: 2,5,7,10,12)
di-ga-mos-que-con-vo-caya-le-jaa-la-vi-dayal-se-ño (14 sílabas, ritmo: 2,6,8) y-co-
moel-a-mor-gra-vi-taen-dios-yel-hue-so (12 sílabas, ritmo: 2,5,7,9) Dodecasílabo
polirrítmico

ohel-mun-do-pa-ra-tiy-pa-ra-mí (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 1,2,4,6,7,9)noa-ca-ba-
ráen-un-so-lo-dí-a-si-no-po-coa-po-co (15 sílabas, ritmo: 1,4,6,8,10,12,14)
laes-pe-ran-za-nos-le-van-ta (8 sílabas, ritmo: 3,7)co-mo-re-bri-llan-las-
es-tre-llas-en-laa-re-na (13 sílabas, ritmo: 1,4,8,12) cuan-do-las-o-las-
las-de-po-si-tan (10 sílabas, ritmo: 1,4,9) so-bre-las-pla-yas (5 sílabas,
ritmo: 1,4)
en-laal-de-a (4 sílabas, ritmo: 3) vi-vióel-i-ta-lia-noan-to-
nio-vi-ta (10 sílabas, ritmo: 2,5,7,9)

en-cu-yo-pa-tio-flo-re-cí-a (9 sílabas, ritmo: 2,4,8) Eneasílabo yámbico
el-gro-se-lle-ro-del-ve-cin-da-rio (10 sílabas, ritmo: 4,9) los-mu-cha-
chos-del-pue-blo (7 sílabas, ritmo: 3,6) pa-sá-ba-mos-por-a-llí (8 sílabas
[8 = 7+1], ritmo: 2,7)
pa-ra-gus-tar-las-fru-tas (7 sílabas, ritmo: 1,4,6) co-mo-si-fue-ran-se-nos-de-don-ce-llas-en-
a-graz (15 sílabas [15 = 14+1], ritmo: 1,4,6,10,14) oe-sas-go-tas-deo-cé-a-no(7 sílabas [7 =
8-1], ritmo: 2,3,6)que-lle-gan-a-la-bo-ca-con-li-cor-de-vien-to (13 sílabas, ritmo: 2,6,10,12)
ca-mi-no (3 sílabas, ritmo: 2)
ba-jo-los-ár-bo-les (5 sílabas [5 = 6-1], ritmo: 1,4)
jun-toa-los-rí-os (5 sílabas, ritmo: 1,4)
que-vol-te-an-tras-las-ciu-da-des (9 sílabas, ritmo: 3,8) Eneasílabo iriartino ca-mi-no-som-
bro-soel-mun-do (8 sílabas, ritmo: 2,5,7)has-ta-la-len-gua-sa-lo-bre-de-la-muer-te (12
sílabas, ritmo: 1,4,7,11) Dodecasílabo de 5 + 7 ca-mi-no-con-las-no-ches-pues (9 sílabas [9

= 8+1], ritmo: 2,6,8) Eneasílabo **laverdaico**pe-ro-me-sa-cu-den-el-can-to (9 sílabas, ritmo: 1,5,8) Eneasílabo mixto y-las-fal-das-de-las-mu-cha-chas (9 sílabas, ritmo: 3,8) Eneasílabo **iriartino** en-los-co-lla-dos (5 sílabas, ritmo: 4)

va-di-cien-do**a**-diós (6 sílabas [6 = 5+1], ritmo: 1,3,5) el-ca-mi-no-cur-**v**aha-cia-la-vi-da**o**ha-cia-la-muer-te (14 sílabas, ritmo: 3,5,7,9,11,13)**y**él-tie-ne-los-o-jos-lle-nos-de**a**-las-y-lá-gri-mas(13 sílabas [13 = 14-1], ritmo: 2,5,7,10,12)ca-bal-ga-sin-de-re-cha-**n**üz-quier-da-só-loes-pue-las-y-vue-lo (17 sílabas, ritmo:2,6,8,9,11,13,16)

ya-rri-baya-ba-**j**oe-l-mun-do-re-don-do-con-sus-o-ros(14 sílabas, ritmo: 2) te-si-go (3 sílabas, ritmo: 2) mas-nun-ca**e**n-tre-la-som-br**a**oel-mis-te-rio (10 sílabas, ritmo: 2,4,6,9) te-si-go (3 sílabas, ritmo: 2)

se-gún-el-tiem-p**o**a-mo-ro-so-de-la-tie-rra (12 sílabas, ritmo: 2,4,7,11) Dodecasílabo de 5 + 7 cuan-do-pi-sas (4 sílabas, ritmo: 1,3)

e-se-tiem-po-que-**n**oes-pol-vo-que-le-van-te-t**u**an-dar (15 sílabas [15 = 14+1], ritmo: 1,3,6,7,11,14)

ni-luz-que-va-rí-e-con-tu-vue-lo (10 sílabas, ritmo: 1,2,5,9)

te-si-go-co-mo-el-tiem-po-tu-yo (9 sílabas, ritmo: 2,4,6,8) Eneasílabo yámbico
 co-mo-la-ro-ca-hon-day-el-fue-go-hon-do (9 sílabas, ritmo: 1,4,6,7) Eneasílabo mixto
 que-mar-can-tus-pa-sos-des-de-an-ti-gua-men-te (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,7,9,11) Dodecasílabo
 polirrítmico

De paso

to-co-co-men-zó-con-el-vue-lo (9 sílabas, ritmo: 1,5,8) Eneasílabo mixto
 los-mue-bles-fue-ron-bos-que-ján-do-se (9 sílabas [9 = 10-1], ritmo: 2,4,8)

Eneasílabo yámbico

con-sus-nue-vas-so-le-da-des (8 sílabas, ritmo: 2,3,7) mien-tras-los-pa-sos-y-las-vo-ces-de-la-ca-sa (13 sílabas, ritmo: 1,4,8,12) pa-re-cí-an-deo-tros-pies-yo-tras-bo-cas (11 sílabas, ritmo: 3,6,7,9,10) Endecasílabo galaicoantiguo

el-a-vión-con-la-pri-ma-ve-raa-bor-do (11 sílabas, ritmo: 3,8,10) Endecasílabo polirrítmico y
 sin-em-bar-go-en-cual-quier-di-rec-ción (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 4,7,10) Endecasílabo
 de gaita gallega

el-in-fi-ni-to (5 sílabas, ritmo: 4)

vaa-law-ren-ce-mas-sa-chu-setts (8 sílabas, ritmo: 1,3,7) be-ben-ya-gri-tos-co-men-tan-có-mo (10 sílabas, ritmo: 1,4,7,9) a-ban-do-na-ron-sus-pre-dios-a-sun-tos (11 sílabas, ritmo: 4,6,7,10) Endecasílabo de gaita gallega

en-san-to-do-min-go (6 sílabas, ritmo: 2,5) y-la-vi-da-que-es-pe-ran (7 sílabas, ritmo: 3,6)

en-es-ta-dos-u-ni-dos (7 sílabas, ritmo: 3,6)

un-rús-ti-co-co-men-tó (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 2,7) el-muer-to-no-tie-nee-dad (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 2,4,5,7) na-da-más-hay-quee-char-le-tie-rra (9 sílabas, ritmo: 1,3,4,6,8) Eneasílabo mixto
 lue-go-si-guió-ha-blán-do-nos (6 sílabas [6 = 7-1], ritmo: 1,4,5) de-sus-mu-chos-hi-jos-y-nie-tos (9 sílabas, ritmo: 2,3,5,8) Eneasílabo mixto
 lle-gar-vol-ver (5 sílabas [5 = 4+1], ritmo: 2,4)

her-mo-sa-laen-tra-daa-na-ciu-dad (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 2,5)

qui-zás (3 sílabas [3 = 2+1], ritmo: 2)

noes-co-mo-nos-di-je-ron-quee-ra (9 sílabas, ritmo: 1,2,6,9) Eneasílabo yámbico a-

ca-so-los-lu-ga-res-y-las-gen-tes-han-cam-bia-do (15 sílabas, ritmo: 2,6,10,14)oe-

ven-tual-men-te(5 sílabas, ritmo: 3,4)

las-lu-ces-o-las-som-bras-or-nan-el-mun-do (12 sílabas, ritmo: 2,6,8,11) Dodecasílabo de seguidilla

pe-roen-ca-dao-ca-sión (7 sílabas [7 = 6+1], ritmo: 1,3) **nues-tras-ru-ti-nas-yob-se-sio-nes** (9

sílabas, ritmo: 1,4,8) Eneasílabo mixto **nues-tros-pre-con-cep-tos-yes-pe-ran-zas** (10

sílabas, ritmo: 1,5,9) **nues-tros-a-mo-res-o-dios-in-di-fe-ren-cias** (12 sílabas, ritmo:

1,4,6,11) Dodecasílabo de seguidilla

de-jan-mal-tre-chos-o-mag-ni-fi-can-el-con-tor-no (14 sílabas, ritmo: 1,4,9,13)

nues-tro-po-der-dea-pre-cia-ción-y-jus-ti-cia (12 sílabas, ritmo: 1,4,8,11) Dodecasílabo

polirrítmico

ohher-mo-sa-laen-tra-daa-cual-quier-ciu-dad(11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 1,2,5)

Endecasílabo galaico antiguo

pen-sa-mien-tos-y-sen-ti-res-a-par-tehom-brea-par-te (14 sílabas, ritmo: 3,7,10,12,13)to-

da-con-quis-ta-nos-sal-vaen-el-tiem-poy (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 1,4,7,10)

Dodecasílabo polorrítmico

nos-hun-deen-el-es-pa-cio (7 sílabas, ritmo: 2,6) y-no-so-tros-

va-mos (6 sílabas, ritmo: 3,5)

a-je-nos-y-fa-mi-lia-res-a-la-vez-por-las-ca-lles (15 sílabas, ritmo: 2,7,11,14) de-bos-ton-

y-las-pa-la-bras-sa-len-de-los-la-bios (14 sílabas, ritmo: 2,7,9,13)co-mo-mos-cas-y-las-

pa-la-bras-sa-len-por-los-o-í-dos (16 sílabas, ritmo: 1,3,8,10,15)

co-mo-por-te-las-dea-ra-ña (8 sílabas, ritmo: 1,4,7)

mas-en-cam-bio (4 sílabas, ritmo: 3)

os-ám-bi-tos-en-tre-gan-su-ma-gia-tan-nu-da-men-te (15 sílabas, ritmo: 2,6,9,12,14)

co-moun-pu-ña-do-de-tie-rra-na-tal (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 1,4,7,10)

Endecasílabopolirrítmico

to-do (2 sílabas, ritmo: 1)

re-a-li-dad-y-sue-ñoun-vi-vir (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 4,6,9)

fo-ras-te-roa-tien-tas-des-co-rro (9 sílabas, ritmo: 3,5,8) Eneasílabo mixto las-

cor-ti-nas-de-las-ven-ta-nas (9 sílabas, ritmo: 3,8) Eneasílabo iriartinoyen-se-

gui-da-tras-los-cris-ta-les(9 sílabas, ritmo: 3,8) Eneasílabo iriartinola-pri-ma-

ve-ra-so-laen-el-a-ma-ne-cer (13 sílabas [13 = 12+1], ritmo: 4,6,12)co-moe-va-

cuan-do-sa-lí-a-del-cos-ta-do-dea-dán (15 sílabas [15 = 14+1], ritmo:

1,3,4,7,11,14)

u-nas-ho-ras-y-tú-no-se-rás-a-híe-cha-da (13 sílabas, ritmo: 1,3,6,7,9,11,12) en-la-ca-ma-so-

li-ci-tan-daal-mis-te-rio (12 sílabas, ritmo: 3,8,11) Dodecasílabo polirrítmiconi-yo-con-tes-

tan-do-des-dehon-dos-rum-bos (11 sílabas, ritmo: 1,2,5,7,9,10) Endecasílabo

polirrítmico

las-ca-lles-dees-te-sub-ur-bio-sin-rui-dos (11 sílabas, ritmo: 2,5,7,10) Endecasílabo

polirrítmico

e-llos-se-per-die-ron-en-el-mar (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 1,5,9) por-queha-bla-ban-

con-los-del-fi-nes (9 sílabas, ritmo: 1,3,8) Eneasílabo de gaita gallega el-dí-a-de-los-

muer-tos-no-tie-nen-tum-bas (12 sílabas, ritmo: 2,6,8,9,11) Dodecasílabo de

seguidilla

en-las-cua-les-po-nen-pe-que-ñas-ban-de-ras (12 sílabas, ritmo: 3,6,8,11) Dodecasílabo

polirrítmico

que-los-ho-no-ren (5 sílabas, ritmo: 4)

só-lohay-su-me-mo-ria (6 sílabas, ritmo: 1,3,5) en-el-pon-to-de-glou-ces-ter (9

sílabas [9 = 8+1], ritmo: 3,8) Eneasílabo iriartino

o-tros-pes-ca-do-res (6 sílabas, ritmo: 1,5) los-a-com-pa-ñan-en-sus-muer-tes-ya-bis-mos (12

sílabas, ritmo: 4,7,8,11) Dodecasílabo de 5+ 7

o-le-van-tan-a-ho-ra-los-fun-da-men-tos-de-sus-vi-das (16 sílabas, ritmo: 3,6,11,14,15)

lan-zan-do-las-re-des-y-los-an-zue-los-en-el-a-tlán-ti-co (16 sílabas [16 = 17-1], ritmo:

2,5,10,15)

o-con-tan-do-sus-ha-za-ñas-en-las-cer-ve-ce-rí-as (15 sílabas, ritmo:

3,5,7,14)jun-toa-los-mue-lles (5 sílabas, ritmo: 1,4)

oi-mi-tan-do(4 sílabas, ritmo: 3)dis-pli-cen-te-men-te-sus-ges-tos (9

sílabas, ritmo: 3,5,7,8) Eneasílabo mixto en-los-ya-tes-y-clu-bes-lu-jo-

sos (10 sílabas, ritmo: 3,6,9)

o-bien (3 sílabas [3 = 2+1], ritmo: 2)cuan-do-las-cre-en-cias-lla-man (8

sílabas, ritmo: 1,5,7) los-fe-li-gre-ses-los-ven-en-la-lon-ta-nan-za (13 sílabas,

ritmo: 4,7,12)oen-ca-ra-ma-dos-en-las-cú-pu-las-a-zu-les(13 sílabas, ritmo:

4,8,12)de-los-tem-plos-de-glou-ces-ter (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 3,8)

Eneasílabo iriartinoso-brees-tas-cos-tas-al-ses-go (8 sílabas, ritmo: 1,3,4,7)

las-ma-ña-nas-hu-mi-llan-a-las-man-sio-nes (12 sílabas, ritmo: 3,6,11)

Dodecasílabopolirrítmico

yel-o-le-a-je-sea-que-taen-re-dor-de-los-ce-no-ta-fios(16 sílabas, ritmo:

4,7)pues-na-da-tan-e-ter-no-ni-tan-e-fí-me-ro (12 sílabas [12 = 13-1], ritmo:

1,2,6,8,11)Dodecasílabo polirrítmico

co-mou-na-co-ro-na-de-flo-res-a-mer-ced-del-o-cé-a-no (16 sílabas [16 = 17-1],

ritmo: 1,3,5,8,12,15)

que-nes-vi-si-tan-man-ches-ter (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 1,4,7) Eneasílabo mixto

ha-cen-bien-en-no-de-mo-rar-sean-teun-dios (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo:

1,3,5,8,10,11)

Dodecasílabo polirrítmico

sies-quehayun-dios-en-la-ma-no (7 sílabas, ritmo:

2,3,6)

y-tam-bién-de-so-be-de-cer-las-le-yes-del-si-tio (14 sílabas, ritmo: 3,8,10,13)mu-

chos-per-so-na-jes-han-fi-lo-so-fa-do (12 sílabas, ritmo: 1,5,11) Dodecasílabo

trocaico so-bre-la-mi-se-riayel-de-sam-pa-ro (10 sílabas, ritmo: 1,5,9) de-los-hom-

bres-quea-man-yo-dian-a-los-de-más (13 sílabas [13 = 12+1], ritmo: 3,6) se-gún-su-

ra-za-su-cre-do-su-piel (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 2,4,7,10) Endecasílabo

degaita gallega

la-vi-day-la-muer-te-qui-zá-no-se-an-e-sas-ba-su-ras (16 sílabas, ritmo: 2,5,8,9,10,12,15) quea-que-llos-hé-ro-es-qui-sie-ron-que-mar (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 3,4,8,11) **Dodecasílabo polirrítmico**

pe-rohay-queir-a-man-ches-ter-y-lue-go (10 sílabas, ritmo: 1,3,4,6,9) los-la-bios-ro-jos-des-tro-za-dos-por-el-be-so-de-ju-das (16 sílabas, ritmo: 2,4,8,12,15)

a-ho-ra-los-dí-as-flo-ri-dos-de-la-pri-ma-ve-ra (15 sílabas, ritmo: 2,5,8,14) as-tró-lo-gos-a-nun-cian-que-ter-mi-nan-pin-to-res (14 sílabas, ritmo: 2,6,10,13) los-a-pro-xi-man-a-lae-ter-ni-dad-en-sus-te-las (14 sílabas, ritmo: 4,10,12,13) las-mu-cha-chas-so-le-do-sas-por-su-par-te (12 sílabas, ritmo: 1,3,7,11)

Dodecasílabo trocaico

me-mo-ran-no-vios-queo-le-an-cual-vien-tos (11 sílabas, ritmo: 2,4,7,9,10)

Endecasílabo

polirrítmico

mien-tras-los-due-ños-deos-ne-go-cios (9 sílabas, ritmo: 1,4,8) **Endecasílabo yámbico** a-nhe-lan-rom-per-vie-jas-mar-cas-de-ven-ta (12 sílabas, ritmo: 2,5,6,8,11)

Dodecasílabo

polirrítmico

a-com-pa-sa-day-fiel-men-teel-ve-ra-no-vuel-ve (13 sílabas, ritmo: 4,6,7,10,12) a-los-es-tre-chos-pin-to-res-cos-bal-co-nes (12 sílabas, ritmo: 4,8,11)

Dodecasílabo

polirrítmico

de-rock-port-pue-blo-se-co-cu-yo-re-loj (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 3,4,6,8,11)

Dodecasílabo de seguidilla

e-na-mo-raan-ti-gua-llas-co-mo-las-es-ta-cio-nes (14 sílabas, ritmo: 3,6,8,13) des-de-loal-to-de-su-ver-de-to-rre (10 sílabas, ritmo: 1,4,7,9)

los-hal-per (4 sílabas [4 = 3+1], ritmo: 3) del-sal-
vi-dri-ve (5 sílabas, ritmo: 2,3,4) fra-ming-ham-
mas-sa-chu-sett-s (8 sílabas, ritmo: 3,6)

na-cióu-noun-dí-ayo-tro-dí-a-el-se-gun-do (11 sílabas, ritmo: 2,3,4) Endecasílabo de gaita gallega

tal-vez-en-lu-ga-res-re-mo-tos (9 sílabas, ritmo: 1,2,5,8) Eneasílabo anfíbraco y-
po-si-ble-men-tee-lla-ma-ne-cien-doyél-de-no-che (14 sílabas, ritmo:
3,5,7,10,12,13)o-tro-buen-dí-a-se-ca-sa-ron (9 sílabas, ritmo: 1,3,4,8) Eneasílabo
de gaita gallega

por-quea-dios-le-fal-ta-ba (7 sílabas, ritmo: 1,3,6) com-ple-tar-la-can-ción-de-las-
es-fe-ras (11 sílabas, ritmo: 3,6,10) Endecasílabo melódicoyun-dí-a-más-a-de-lan-
te(8 sílabas, ritmo: 2,4,7)nos-hi-ci-mos-a-mi-gos-en-san-to-do-min-go (13 sílabas,
ritmo: 3,6,9,12) nin-gu-no-de-no-so-tros-con-ver-sael-i-dio-maex-tra-ño (15
sílabas, ritmo: 2,6,9,12,14)pe-ro-nues-tras-len-guas-a-tan-el-fue-go (11 sílabas,
ritmo: 1,3,5,7,10) Endecasílabopolirrítmico

si-la-ga-vio-ta-vuel-ve-siem-pre (9 sílabas, ritmo: 4,6,8) Eneasílabo yámbico a-la-
mis-ma-pro-aen-mai-ne (8 sílabas, ritmo: 3,5,7)yen-nueb-ble-light-el-fa-ro-res-plan-
de-ceen-suis-lo-te(14 sílabas, ritmo: 2,4,6,10,13)sien-o-gun-quit-la-gen-te-jue-ga-sin-
sen-ti-do (13 sílabas, ritmo: 4,6,8,12)pien-sa-sin-sen-ti-doya-sí-des-can-sa (10 sílabas,
ritmo: 1,5,7,9) a-ma-sin-sen-ti-do-por-la-pla-ya-jus-ti-fi-cán-do-seen-su-vi-da (19
sílabas, ritmo: 1,5,9,14,18) sien-to-das-par-tes-el-mar-o-fre-ce-su-mag-né-ti-ca-glo-
ria (17 sílabas, ritmo: 2,4,7,9,13,16)yel-cie-lo-sub-yu-ga-cual-mis-te-rio-so-tes-ti-
go(14 sílabas, ritmo: 2,5,7,10,13)oh-ya-tú-sa-brás-quees-te-pa-se-o-ter-mi-na-rá (15
sílabas [15 = 14+1], ritmo: 1,3,5,7,9,14) cuan-do-nues-tro-re-cuer-do-ter-mi-ne (10
sílabas, ritmo: 1,3,6,9) tú-com-pren-de-rás-por-qué-la-vi-da-no-hu-ye-deu-no(15
sílabas, ritmo: 1,5,7,9,11,12,15) co-mo-ga-ce-la-te-me-ro-sa (9 sílabas, ritmo: 1,4,8)
Eneasílabo mixto

des-de-que-lle-guéa-quí (7 sílabas [7 = 6+1], ritmo: 1,5,6) tu-veel-
de-se-o-de-to-mas (8 sílabas, ritmo: 1,4,7) el-vie-jo-tren-en-ri-ver-
si-de (9 sílabas, ritmo: 2,4,8) Eneasílabo yámbicoya-pa-re-ar-
meen-park-s-treet (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 4,6,9)

pa-ra-co-mer-en-un-res-to-rán-tí-pi-co (11 sílabas [11 = 12-1], ritmo: 1,4,9,10)
Endecasílabopolirrítmico

del-ba-rrio-chi-no-de-bos-ton (8 sílabas, ritmo: 2,4,7)pe-ro-la-gre-en-li-ne-
mo-der-ni-zóe-se-trans-por-te (15 sílabas, ritmo: 1,4,6,11,12,14) y-nue-vos-e-
di-fi-cios-ee-le-van-po-coa-po-co (14 sílabas, ritmo: 2,6,9,11,13) en-don-
des-ta-ban-los-tra-di-cio-na-les-ne-go-cios (14 sílabas, ritmo: 2,4,10,13)

de-los-a-siá-ti-cos (5 sílabas [5 = 6-1], ritmo: 4)

tam-bién-a-ye-re-ci-bí-la-no-ti-cia (11 sílabas, ritmo: 2,4,7,10)
Endecasílabo de gaita galleta

de-queun-buen-an-cia-noha-bí-a-muer-to (10 sílabas, ritmo:
3,5,7,9) en-san-to-do-min-go (6 sílabas, ritmo: 2,5)

he-per-di-oes-tas-que-ren-cias (8 sílabas, ritmo: 1,3,5,7) en-muy-
cor-to-tiem-po (6 sílabas, ritmo: 2,3,5)

cuan-do-vol-va-mos-aen-con-trar-nos (9 sílabas, ritmo: 1,4,8) Eneasílabo mixto
por-fa-vor-noha-bles-de-ma-sia-do (9 sílabas, ritmo: 3,4,5,8) Eneasílabo mixto
de-lo-que-di-cen-pren-sa-ra-dioy-tv (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 4,6,8,10)
Endecasílabosáfico

so-breeel-ham-breel-de-sem-ple-o (8 sílabas, ritmo: 1,3) so-bre-los-po-lí-ti-cos-co-
rrup-tos-y-la-re-vo-lu-ción (17 sílabas [17 = 16+1], ritmo: 1,5,9,16) tam-po-co-cri-
ti-ques-to-doel-tiem-po (10 sílabas, ritmo: 2,5,7,9) los-ma-les-de-las-paz-nu-cle-ar-
yel-fmi (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 2,6,9,11)Dodecasílabo polirrítmico

por-fa-vor-noau-men-tes-miin-cre-du-li-dad (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 3,4,5,11)

Dodecasílabo trocaico

y-pí-de-meo-tra-vez-que-pa-seen-tre-tus-mus-los (13 sílabas, ritmo:

2,5,6,8,10,11,12)no-quie-ro-con-ver-tir-meen-un-i-co-no (11 sílabas, ritmo:

1,2,6,10) Endecasílabo a minori

har-vard-dis-cu-rrien-do (6 sílabas, ritmo: 1,5) con-tra-pun-to-dehis-to-riay-vi-daen-la-cla-ra-ma-ña-na (15 sílabas, ritmo: 3,6) con-cier-toy-di-so-nan-cia-de-len-guas-tri-bus-es-pe-ran-zas (16 sílabas, ritmo: 2,6,9,11,15) ve-ci-nas-li-bre-rí-as-ex-hi-bi-cio-nes-al-gu-na-ca-lle-jue-la (19 sílabas, ritmo: 2,6,11,14,18) en-don-de-la-mú-si-ca-se-cre-ta-de-bos-ton-sea-gol-paa-hon-da (18 sílabas, ritmo: 2,5,9,12,15) e-xal-ta-pau-ta-los-rit-mos-de-las-es-fe-ras-y-la-me-tró-po-li (18 sílabas [18 = 19-1], ritmo:2,4,7,12,17)

el-rí-o-char-les-sus-a-guas-can-ta-rán-tam-bién-o-tras-es-ta-cio-nes (19 sílabas, ritmo:

2,4,6,7,11,13,14,18)

es-ta-tar-dei-re-mos-de-com-pras-a-down-town-fa-bric-pla-ce (16 sílabas, ritmo: 1,3,5,8,11,12,14,15)

a-quíu-noes-re-hén (6 sílabas [6 = 5+1], ritmo: 2,3,4,5) al-que-ven-dan-en-sor-de-cen-si-len-cian (11 sílabas, ritmo: 3,7,10) Endecasílabo de gaitagallega

ya-tan-de-pies-y-ma-nos(7 sílabas, ritmo:

2,4,6)a-nun-cios-pro-fu-sos (6 sílabas, ritmo: 2,5)

de-li-ca-da-men-te (6 sílabas, ritmo: 3,5) de-lei-to-sa-men-te (6 sílabas, ritmo: 3,5) des-lum-bran-te-men-te (6 sílabas, ritmo: 3,5)

de-jan-en-li-ber-tad-dees-co-ger (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 1,6,9) la-mo-da-del-mo-men-to (7 sílabas, ritmo: 2,6)

pa-na-ce-a-de-lau-ni-for-mi-dad (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 3,10) Endecasílabo melódico
yel-pro-gre-so(4 sílabas, ritmo: 3)

y-la-ser-vi-dum-bre (6 sílabas, ritmo: 5) en-li-ber-tad-dees-co-ger (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 4,7) los-gé-ne-ros-ex-clu-si-vos-pa-raun-ve-ra-no (13 sílabas, ritmo: 2,7,9,12) los-co-lo-res-vul-ga-res-dees-ta-pri-ma-ve-ra (13 sílabas, ritmo: 3,6,9,12)

los-es-ti-los-a-lle-var-en-cier-too-to-ño (12 sílabas, ritmo: 3,7,9,11) Dodecasílabo trocaico
los-por-tes-y-gus-tos-del-nue-vo in-vier-no (11 sílabas, ritmo: 2,5,8,10) Endecasílabo galaicoantiguo

en-ta-llaú-ni-cao(6 sílabas [6 = 5+1], ritmo: 2,4)small-mé-dium-lar-geex-tra-lar-ge(9 sílabas, ritmo: 2,3,5,8) Eneasílabo mixto
es-to-da-suhu-ma-na-va-ria-ción (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 1,2,5,9)

co-mo-si-las-es-ta-cio-nes-yun-a-ño tro (12 sílabas, ritmo: 1,7,10) Dodecasílabo trocaico
mos-tra-sen (3 sílabas, ritmo: 2)

mo-ti-va-sen (4 sílabas, ritmo: 3) ca-te-go-rí-as-i-dén-ti-cas (8 sílabas [8 = 9-1], ritmo: 4,7) in-mu-ta-bles-be-lle-zas (7 sílabas, ritmo: 3,6)

co-mo-sien-el-mun-do en-te-ro-só-lohu-bie-se (12 sílabas, ritmo: 1,5,7,9,11) Dodecasílabo trocaico

pe-le-les-ma-ni-quí-es-fan-to-ches (10 sílabas, ritmo: 2,6,9) en-el-ve-cin-da-rio-de-fab-ric-pla-ce (11 sílabas, ritmo: 5,9,10) Endecasílabo polirrítmico
la-va-rie-dad-es-de-li-ca-da-men-te (11 sílabas, ritmo: 4,5,8,10) Endecasílabo galaico antiguo

de-lei-to-sa-men-te (6 sílabas, ritmo: 3,5) des-lum-bran-te-men-te-di-ri-gi-da (10 sílabas, ritmo: 3,5,9)

las-ma-te-rias-pri-mas-lle-gan-deo-tras-par-tes (12 sílabas, ritmo: 3,5,7,10,11) Dodecasílabo trocaico

el-bo-ti-ca-no-paul-katz (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 4,6,7) va-
rios-a-ños-más-jo-ven-que-yo (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo:
1,3,5,6,9) sin-em-bar-goél-re-cuer-da (7 sílabas, ritmo: 3,5,6)

aun-hom-bre-de-la-cre-a-ción (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 2,8) Eneasílabo
yámbicocuan-do-tra-ba-jaen-su-far-ma-cia (9 sílabas, ritmo: 1,4,8) del-
765-con-cord-s-treet (6 sílabas [6 = 5+1], ritmo: 2,4)

o-cuan-do-con-ver-sa-con-sus-a-mi-goypa-rro-quia-nos (15 sílabas, ritmo:
2,5,8,10,14)to-doen-él (4 sílabas [4 = 3+1], ritmo: 1,3)

pa-re-ce-mo-ti-vo-de-so-lem-ni-dad (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 2,5,11)
Dodecasílaboanfibraquico

y-ra-zón-deun-vi-vir-pau-sa-do (9 sílabas, ritmo: 3,6,8) Eneasílabo de
gaita gallega son-rí-eyen-se-gui-da-se-sa-be (9 sílabas, ritmo: 2,5,8)
Eneasílabo anfibraco que-la-pa-la-brayel-can-to (7 sílabas, ritmo: 4,6)

to-can-tie-rra-con-el-a-ma-ne-cer (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 1,3,10)
Endecasílabo melódico

cre-í-que (4 sílabas [4 = 3+1], ritmo: 1) cuan-do-
se-pro-du-je-rael-e-clip-se (10 sílabas, ritmo: 1,6,9)

a-laho-rae-xac-ta-quein-for-ma-ron (9 sílabas, ritmo: 3,4,8)
Eneasílabo mixto los-ma-tu-ti-nos-del-jue-ves-úl-ti-mo (10 sílabas
[10 = 11-1], ritmo: 4,7,9)yo-ve-rí-aha-ciaa-rri-ba-con-len-tes-os-cu-
ros (13 sílabas, ritmo: 1,3,5,6,9,12) y-de-pron-to-las-som-bras-ce-les-
tes (10 sílabas, ritmo: 3,6,9)

me-lan-za-rí-an-con-tra-la-na-da (10 sílabas, ritmo: 4,6,9) en-cam-bio-lo-su-ce-
di-do-fue (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo: 2,7,9) queen-e-se-mo-men-to-meen-con-
tra-ba (10 sílabas, ritmo: 2,5,9) en-un-su-per-mer-ca-doy-que-la-llu-via (11

sílabas, ritmo: 6,10) **Endecasílabo melódico** in-ter-pu-so-su-ve-lo-**yo**-cul-tó-**el**-o-
tro-fe-nó-me-no (14 sílabas [14 = 15-1], ritmo: 3,6,8) ya-de-más (4 sílabas [4 =
3+1], ritmo: 3)

la-mo-nó-to-na-mú-si-ca-de-las-go-tas (12 sílabas, ritmo: 3,6,11) **Dodecasílabo**
polirrítmico si-guió-co-mo-des-de-va-rios-dí-as-a-trás (13 sílabas [13 = 12+1],
ritmo: 2,3,5,7,9,12) em-pu-jan-do-**au**-**no**-**ha**-cia-la-nos-tal-gia (10 sílabas, ritmo:
3,5,6,9)

y-lo-cier-to-fue (6 sílabas [6 = 5+1], ritmo: 3,5)

que-se-per-dió-**la**-es-pe-ra-**do**-ca-sión (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 4,7,10)

Endecasílabopolirrítmico

de-co-no-cer-o-tras-bru-mas-y-más-sue-ños-in-co-he-ren-tes (17 sílabas, ritmo:
4,5,7,10,11,16)

a-ho-ra-no-sé-qué-con-tar-**le**-**la**-al-mo-ha-da (13 sílabas, ritmo:

2,4,5,6,8,12) es-ta-no-che (4 sílabas, ritmo: 1,3) cuan-do-de-sa-lo-je-las-a-guas-
me-lan-có-li-cas-y-frí-as (17 sílabas, ritmo: 1,5,8,12,16) de-los-hue-cos-que-mi-
ca-be-**za**-**cu**-mu-**lón**-e-lla (14 sílabas, ritmo: 3,8,12,13)

la-se-ma-na-pa-sa-da (7 sílabas, ritmo: 3,6)

a-lo-me-jor-le-con-fí-e-cá-li-da-men-te (12 sílabas [12 = 13-1], ritmo: 4,7,9,12)

Dodecasílabo

polirrítmico

que-la-na-da-**no**-es-nin-gún-e-nig-ma (10 sílabas, ritmo: 3,5,6,7,9) si-**nou**n-e-rror-de-
los-me-te-re-ó-lo-gos (11 sílabas [11 = 12-1], ritmo: 1,4,10) **Endecasílaboprimario**

es-**to**-**ya**-gra-de-ci-do (6 sílabas, ritmo:

2,5) de-que-**ha**-ya-vi-da (5 sílabas,

ritmo: 3,4) y-de-que**ha**-ya-muer-te (6

sílabas, ritmo: 4,5)yun-dios-yun-in-

fier-no(6 sílabas, **ritmo: 2)**

*es-**toya**-gra-de-ci-do-pues* (8 sílabas [8 = 7+1],

ritmo: 2,5,7)de-te-ner-**tea**-mi-la-do (7 sílabas,

ritmo: 3,6) y-la-vi-si-**taal**-car-dió-lo-go (8 sílabas [8
= 9-1], **ritmo: 4,7)**

me-pu-so-de-pies-a-ca-be-za (9 sílabas, **ritmo: 2,5,8)** Eneasílabo

anfíbraco a-ni-ma-do-por-**laes**-pe-ran-za (9 sílabas, **ritmo: 3,8)**

Eneasílabo iriartino y-me-qui-**tóel**-pe-so (6 sílabas, **ritmo: 4,5)**

de-**tua**-flic-ción-pre-ma-tu-ra (8 sílabas, **ritmo:**

4,7) por-o-tra-**par**-te-tam-bién (8 sílabas [8=7+1]

ritmo: 2,4,7)

mea-te-mo-ri-za-ba-de-pies(16 sílabas [9 = 8+1], **ritmo: 5,8)**

Eneasílabo mixto a-ca-be-za-lo-que**el**-mé-di-co (8 sílabas [8 = 9-1],

ritmo: 3,7) di-je-**raa**-cer-ca-de-mi-que-bran-to (10 sílabas, **ritmo:**

2,4,9) y-por-lo-que**een**-tu-pre-sen-cia (8 sílabas, **ritmo: 7)**

ca-lla-ra-so-bre-lo-que**es**-el-a-mor (11 sílabas [11 = 10+1], **ritmo: 2,4,8,10)**

Eneasílabo sáficoes-**toya**-gra-de-ci-do-de-que(9 sílabas [9 = 8+1], **ritmo: 2,5)**

Eneasílabo anfíbracoen-es-te-mun-**doha**-ya-luz-y-som-bra (10 sílabas, **ritmo:**

2,4,6,7,9) un-hom-bre-**noes**-un-pá-ja-ro-dis-mi-nui-do (12 sílabas, **ritmo: 2,4,5,6,11)**

Dodecasílabopolirrítmico

ni-vi-ve-ni-mue-re-por-que-sí (10 sílabas [10 = 9+1], **ritmo: 1,2,4,5,7,9)** cuan-

doun-hom-bre-tra-ba-**jao**-son-rí-e (10 sílabas, **ritmo: 1,3,6,9)** mi-llo-nes-**dea**-ños-

rá-pi-da-men-te-trans-cu-rren (13 sílabas, **ritmo: 2,5,6,9,12)** cuan-doun-hom-bre-

pien-**saoa**-ma (7 sílabas, **ritmo: 1,3,5,7)** bi-llo-nes-de-car-gas-son-le-van-ta-das-

en-pe-so (14 sílabas, **ritmo: 2,5,7,10,13)** y-pues-tas-en-la-ba-lan-za-de-la-jus-ti-

cia (13 sílabas, **ritmo: 2,7,12)** **yen**-el-co-ra-je-**pa**-ra-que-la-li-ber-tad-e-xis-ta(15

sílabas, ritmo: 4,6,12,14)un-hom-bre-noes-un-pá-ja-ro-dis-mi-nui-do (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,6,11) Dodecasílabopolirrítmico

yes-toes-lo-que-yo-ve-o-queo-cu-rre(10 sílabas, ritmo: 2,3,5,6,9)y-des-tru-yeal-u-ni-ver-so (8 sílabas, ritmo: 3,7)cuan-doaun-hom-bre-se-le-nie-ga-tra-ba-jo (11 sílabas, ritmo: 1,3,7,10) Endecasílabopolirrítmico

por-que-ya-cum-plió-cier-tae-dad (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 1,5,6,8) Eneasílabo mixto

yes-toes-lo-que-yo-ve-o-queo-cu-rre(10 sílabas, ritmo: 2,3,5,6,9)y-des-tru-yeal-u-ni-ver-so (8 sílabas, ritmo: 3,7)cuan-doaun-hom-bre-se-le-ti-rael-de-sem-ple-o (12 sílabas, ritmo: 1,3,7,11) Dodecasílabotrocaico

por-que-lle-góa-laé-po-ca-de-lain-te-li-gen-cia-so-se-ga-da (17 sílabas, ritmo: 1,4,6,12,16) y-por-que-sues-tam-pa-noes-tan-gar-bo-sa (11 sílabas, ritmo: 2,5,7,8,10) Endecasílabogalaico antiguoco-mo-cuan-do-las-mu-cha-chas-load-mi-ra-ban (12 sílabas, ritmo: 1,3,7,11) Endecasílabotrocaico

sin-e-xa-mi-nar-o-tras-ap-ti-tu-des-in-mar-ce-si-bles-en-él (19 sílabas [19 = 18+1], ritmo:5,6,10,15,18)

un-hom-bre-noes-un-pá-ja-ro-dis-mi-nui-do (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,6,11) Dodecasílabo polirrítmico

pe-ro-cer-ca-dees-te-lu-gar-en-nor-te-a-mé-ri-ca (14 sílabas [14 = 15-1], ritmo: 1,3,6,8,13) la-cin-cuen-te-na-mar-caa-ve-ces-la-di-fe-ren-cia (14 sílabas, ritmo: 4,6,8,13)en-treun-ser-en-te-ra-men-te-fe-liz-yac-ti-vo (13 sílabas, ritmo: 1,3,5,7,10,12) yun-va-ga-bun-doa-mar-ga-doy-tram-po-so(11 sílabas, ritmo: 4,7,10) Endecasílabo de gaitagallega

un-hom-bre-noes-un-pá-ja-ro-dis-mi-nui-do (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,6,11) Dodecasílabo

polirrítmico por-que-nun-ca-le^{ha}-yan-pues-tou-na-con-tra-ven-ción (14 sílabas [14 = 13+1], ritmo: 1,3,6,7,9,13)

por-que-des-de-su-pues-to^{ho}-no-ra-ble-lu-cha-ra (13 sílabas, ritmo: 1,3,6,9,12)

pa-ra-queo-tros-lo-gren-a-tri-bu-tos-hu-ma-nos (13 sílabas, ritmo: 1,4,5,9,12)

por-que-siem-pre-sa-tis-fi-zo-los-re-qui-si-tos (13 sílabas, ritmo: 1,3,7,12) de-su-cre-do-^{su}ho-gar-su-ve-cin-da-rio (11 sílabas, ritmo: 3,6,10) Endecasílabo

melódico un-hom-bre-^{no}es-un-pá-ja-ro-dis-mi-nui-do (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,6,11) Dodecasílabo polirrítmico

pe-ro^aun-vie-jo^a-mi-go-mí-o-loe-cha-ron-a-la-ca-lle (15 sílabas, ritmo: 1,3) ^{ya}-ho-ra-no-tie-ne-don-de-tra-ba-jar-y-son-re-ír (16 sílabas [16 = 15+1], ritmo:

2,4,5,7,11,15) ni-por-^{quie}-nes-pen-sar-^{nia}-^{quie}-nes-a-mar (12 sílabas [12 = 11+1], ritmo: 1,3,6,7,8,11)

Dodecasílabo simétrico

aun-que-se-lo-pro-pu-sie-ra^{ar}-dien-te-men-te (12 sílabas, ritmo: 1,7,9,11)

Dodecasílabo

trocaico

^{yes}-ta-des-gra-cia-le-vi-no-por-^{quie}-^{na}em-pre-sa (13 sílabas, ritmo:

2,4,7,9,11,12) ^{quie}-re-gen-te-jo-ven-^{que}-pro-gre-se (10 sílabas, ritmo: 1,3,7,9) y-sus-

due-ños-se-con-ven-cie-ron-de-que-tres-dé-ca-das (14 sílabas [14 = 15-1],

ritmo: 2,3,8,13)

fue-ron-tiem-po^{ex}-ce-si-vo-pa-ra-^él-a-pren-die-ra (14 sílabas, ritmo:

1,3,6,8,11,13) al-gu-na-cla-se-de-des-pre-cio (9 sílabas, ritmo: 2,4,8) Eneasílabo

yámbico

si (2 sílabas [2 = 1+1], ritmo:)

un-hom-bre-^{no}es-un-pá-ja-ro-dis-mi-nui-do (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,6,11) Dodecasílabo

polirrítmico

pe-ro-co-mo-cual-^{quier}-pá-ja-ro (8 sílabas [8 = 9-1], ritmo:

1,3,6,7) can-^{taa}-to-^{dah}o-ra (5 sílabas, ritmo: 1,3)

de-pa-so (3 sílabas, ritmo: 2)

y-só-loa-sí (5 sílabas [5 = 4+1], ritmo: 2,4) hon-
ra-mos-aes-te-mun-do (7 sílabas, ritmo: 2,5,6)

y-se-gu-ra-men-te-tam-bién (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 3,5,8) Eneasílabo
mixto de-pa-so (3 sílabas, ritmo: 2)

ren-di-mos-a-las-es-tre-llas (8 sílabas, ritmo:
2,7)u-naau-na (3 sílabas, ritmo: 1) en-laho-ra-
su-pre-ma (6 sílabas, ritmo: 3,5)

de-la-dis-cor-dia-con-jun-ción (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 4,8) Enasílabo de
canción de-la-tie-rrayel-cie-lo (6 sílabas, ritmo: 3,5)

de-pa-so (3 sílabas, ritmo: 2)

he-mos-a-ma-dohemos-a-ma-do (9 sílabas, ritmo: 1,4,6,8) Eneasílabo yámico
mi-cua-der-no-dea-pun-tes-don-de-te-lla-mo (12 sílabas, ritmo: 3,6,8,11)

Dodecasílabo
polirrítmico

pa-la-bras-so-li-ci-ta-cio-nes-sig-ni-fi-ca-dos (14 sílabas, ritmo: 2,8,13)

las-a-las-del-pá-ja-roen-vue-lo-que-te-di-go (13 sílabas, ritmo: 2,5,8,12)yen-el-
cír-cu-lo-tu-blusay-tu-fal-dael-vien-to(13 sílabas, ritmo: 3,7,10,12)a-tien-de-
sin-en-fa-doal-de-sa-fí-o-de-la-len-gua (15 sílabas, ritmo: 2,6,10,12,13,15) en-
la-le-che-ma-ter-nayes-crí-be-meen-se-gui-da (13 sílabas, ritmo: 3,6,8,12) con-
sig-nos-in-te-li-gi-bles-so-no-ros-tu-yos (13 sílabas, ritmo: 2,7,10,12) mi-cua-
der-no-dea-pun-tes-te-ser-vi-ráa-sí (13 sílabas [13 = 12+1], ritmo:
3,6,11,12)co-moel-po-zo-de-la-no-chey-las-es-tre-llas (12 sílabas, ritmo:
1,3,7,11) Dodecasílabotrocaico

u-sa-su-tin-ta-ne-gra-co-mo-ne-groel-hue-so (13 sílabas, ritmo: 1,4,6,8,10,12) yel-la-
bio-de-la-de-vas-ta-ción-y-la-cor-du-ra(14 sílabas, ritmo: 2,9,13)la-po-e-sí-a-re-cién-
pa-ri-da-guí-e-tu-ma-no (15 sílabas, ritmo: 4,7,9,11,14) por-don-de-quie-ra-nos-en-

con-tre-mos (10 sílabas, ritmo: 4,9)noha-brá-tiem-po-nies-pa-cio-na-da-ni-to-do (12 sílabas, ritmo: 2,3,6,8,11) Dodecasílabo deseguidilla

só-lo-de-gol-pe-la-can-ción-y-la-gue-rra (12 sílabas, ritmo: 1,4,8,11) Dodecasílabo de 5 + 7 so-brias-son-las-som-bras-y-las-cla-ri-da-des (12 sílabas, ritmo: 1,3,5,11) Dodecasílabotrocaico

es-ta-diá-fa-na-dan-za-del-ver-bo-so-breeel-ter-soas-fal-to (16 sílabas, ritmo: 1,3,6,9,11,13)

de-las-ca-lles-con-cues-tas-y-cur-vas-que-re-co-rro (14 sílabas, ritmo: 3,6,9,13) la-voz-sin-se-nos-ni-no-dri-za-mi-cua-der-no-dea-pun-tes-gi-ra (18 sílabas, ritmo: 2,4,6,8,12,15,17)

co-mo-til-de-deo-to-ñoen-la-tor-men-to-sa-ma-du-rez (16 sílabas [16 = 15+1], ritmo: 1,3,6) y-túhi-lo-sin-hon-dón-pa-rahil-va-nar-fra-ses (12 sílabas, ritmo: 2,6,7,10,11) Dodecasílabosimétrico

o-cé-a-no-sien-doa-mor-fies-ta-de-sa-tán-do-se-del-fue-go (17 sílabas, ritmo: 2,5,7,8,12,16)pron-too-tar-de-te-nom-bren-res-plan-dor (11 sílabas [11 = 10+1], ritmo: 1,3,6,10)Endecasílabo melódico

y-tu-si-lue-ta-sea-ho-rre-se-cre-tahon-du-ra (13 sílabas, ritmo: 4,7,10,12) en-las-blan-cas-fa-cha-das-yen-la-pri-ma-ve-ra (13 sílabas, ritmo: 3,6,12)

es-tas-pá-gi-nas-tan-gra-ves-yex-pues-tas (11 sílabas, ritmo: 1,3,7,10) Endecasílabo polirrítmico

co-moin-de-fen-sos-se-gui-rán-los-tem-plos (11 sílabas, ritmo: 1,4,8,10)

Endecasílabo sáfico an-te-los-que-rien-tes-en-los-cre-pús-cu-los (11 sílabas [11 = 12-1], ritmo: 1,5,10)Endecasílabo galaico antiguo

e-llas-re-co-gen-y-di-cen-co-mo-pue-den (12 sílabas, ritmo: 1,4,7,9,11) Dodecasílabo trocaico laa-le-grí-a-de-re-cor-dar-tey-de-te-ner-te (13 sílabas, ritmo: 3,8,12) mi-cua-der-no-dea-pun-tes-don-de-te-lla-mo (12 sílabas, ritmo: 3,6,8,11)

Dodecasílabopolirrítmico

ca-da^año-la-blan-cu-ra-los-hie-re (10 sílabas, ritmo: 1,3,6,9) has-ta-la-con-ge-la-
ción-^yel-fue-go (10 sílabas, ritmo: 1,7,9) y-lue-go-la-pri-ma-ve-^{ray}-ve-ra-no (11
sílabas, ritmo: 2,7,10) Endecasílabo de gaita gallega les-dan-sus-ver-des-y-sus-a-
mo-res (10 sílabas, ritmo: 2,3,4,7,9) y-lue-go^{el}-o-to-ño-les-dao-ros-y-re-mem-bran-
zas (14 sílabas, ritmo: 2,5,8,9,13) y-lue-go^{al}-guien-sue-ñ^{ay}-di-ceun-dí-^{ayo}-tro (11
sílabas, ritmo: 2,4,5,7) Endecasílabopolirrítmico

que^{es}-tos-son-los-bos-ques-y-los-par-que-de-to-dos (13 sílabas, ritmo: 2,3,5,9,12)
y-lue-go-lle-go^{oes}-ta-co-mar-ca-de-lo-mas-^yhon-do-na-das (16 sílabas, ritmo:
2,4,6,8,11,15) y-me-gus-ta-ver-sus-va-cas-ca-ba-llos-^yhor-ta-li-zas (15 sílabas,
ritmo: 3,5,6,7,10,14) y-lue-go-cai-go^{en}-la-cuen-t^{ay}-la-ma-gia (11 sílabas, ritmo:
2,4,7,10) Endecasílabo de gaita
gallega

de^a-qu^íhay-más-fru-tos-y-más-a-ves (9 sílabas, ritmo: 2,3,4,7,8) Eneasílabo mixto
que-fun-cio-na-rios-y-pe-rio-dis-tas (10 sílabas, ritmo: 4,9) y-lue-go-mi-ro-que-las-
ca-sas-son-de-ta-blas-y-la-dri-llos (17 sílabas, ritmo: 2,4,8,10,12,16) y-qu^ehay-mo-
des-tas-y-sun-tuo-sas-ha-cien-das (12 sílabas, ritmo: 3,4,8,11) Dodecasílabo de 5+7

y-lue-go-me^{en}-tu-sias-ma-que^{es}-es-tas-tie-rras (12 sílabas, ritmo: 2,6,9,11)
Dodecasílabo deseguidilla

to-da-ví-a-los-bos-ques-co-no-ces-por-mor-las-es-ta-cio-nes (17 sílabas, ritmo:
3,6,9,12,16) y-lue-go^{oh}-mi-le-ja-no-pa-ís-em-po-bre-ci-do (14 sílabas, ritmo:
2,4,6,9,13)

lue-go^{oa}-quel-a-mi-go^y-yo (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 1,5) se-gui-mos-ca-mi-
nan-do-ba-jo-la-llu-via (12 sílabas, ritmo: 2,6,8,11) Dodecasílabo deseguidilla

lau-ren-le^{ha}-da-do-tres-hi-jos-a-jo-e (11 sílabas, ritmo: 1,4,7,10) Endecasílabo
de gaita gallega

o-tros-tran-se-ún-tes-pa-sa-ron-an-tes-que-yo (14 sílabas [14 = 13+1], ritmo:
1,5,8,10,13) por-su-puer-ta-pues-es-ta-ban-es-pe-rán-do-me (12 sílabas [12 = 13-
1], ritmo: 3,5,7,11) **Dodecasílabo trocaico**

sin-co-no-cer-me-to-da-ví-a (9 sílabas, ritmo: 4,8) **Eneasílabo de**
canción más-tar-de-su-pe (5 sílabas, ritmo: 1,2,4)

que-tam-bién-le-yen-das-por-me-dio-les-gus-tael-mar (14 sílabas [14 = 13+1], ritmo:
3,5,8,11,13)

e-llaen-se-ña-prác-ti-ca-de-cui-do-dea-ni-ma-les (14 sílabas, ritmo:
1,3,5,9,13) en-u-na-fin-ca (5 sílabas, ritmo: 2,4)

u-na-la-bor-du-ra-pa-rau-na-mu-je-que-lu-ce-frá-gil (16 sílabas, ritmo:
1,4,5,7,9,11,13,15) y-quea-de-más-a-com-pa-ñaasupe-que-ña-le-ah-beath (16 sílabas
[16 = 15+1], ritmo: 4,7,11,13,15)

du-ran-teun-buen-tre-cho-ca-mi-noa-laes-cue-la (12 sílabas, ritmo: 2,4,5,8,11)
Dodecasílabo anfibraco

to-das-las-mañanas (6 sílabas, ritmo: 1,5) y-lue-
go-la-si-gueen-gi-roy-vue-lo (10 sílabas, ritmo:
2,5,7)

has-ta-que-se-pier-deen-la-dis-tan-ciaes-toy-se-gu-ro (14 sílabas, ritmo: 1,5,9,11,13)
de-que-se-sien-taasu-la-doen-el-au-la (11 sílabas, ritmo: 5,8,11) **Dodecasílabo**
anfibráquico

en-cam-bio-jo-seph-brown-ste-in-es-un-ex-per-to (13 sílabas, ritmo: 2,4,7,9,12)
en-com-pu-ta-do-ras-que-tra-ba-jaen-u-naem-pre-sae-nor-me (16 sílabas, ritmo:
5,9,11) y-quien-por-o-tro-la-do-son-ríea-ca-da-mo-men-to (15 sílabas, ritmo:
2,4,6,9,11,14) e-llos-son-los-ve-ci-nos-de-miher-ma-naan-n (12 sílabas, ritmo:
1,3,6,10) **Dodecasílabo polirrítmico**

y-de-mis-so-bri-nos-fred-riche-ve-lyn-te-re-sa (13 sílabas, ritmo: 5,7,8,9,12)

**du-do-si-de-cir-al-go-más-a-cer-ca-de-laes-pe-ran-za (16 sílabas, ritmo:
1,5,6,8,10,15)**

**y-fue-la-pri-me-ra-pa-la-bra-del-hom-bre (12 sílabas, ritmo: 2,5,8,11) Dodecasílabo
anfibráquico**

**un-pri-mer-dí-a-deu-na-se-ma-na-pri-me-ra (13 sílabas, ritmo: 3,4,7,9,12) pe-ter-
mein-vi-taa-na-par-ti-da-de-bi-llar (13 sílabas [13 = 12+1], ritmo: 2,4) lo-mis-mo-
que-mi-les-de-mi-le-nios-a-trás (13 sílabas [13 = 12+1], ritmo: 2,5,9,12)o-tros-ju-ga-
ran-en-el-de-sa-fí-o-de-las-es-tre-llas (16 sílabas, ritmo: 1,4,10,15) oha-le-grí-a-de-vi-
vir-gi-rar-deu-ni-ver-sos(13 sílabas, ritmo: 1,3,7,9,12)la-vuel-taal-tiem-po-mu-cha-
cho-la-vuel-ta (11 sílabas, ritmo: 2,4,7,10) Endecasílabo de gaitagallega**

**la-jus-ti-cia (4 sílabas, ritmo: 3)noes-
táen-los-con-tra-rios (6 sílabas, ritmo:
1,2,5) la-vi-dao-la-muer-te (6 sílabas,
ritmo: 2,5) el-a-mor-oel-o-dio (6 sílabas,
ritmo: 3,6) la-leyo-la-de-so-be-dien-cia (8
sílabas, ritmo: 2,7) dis-fru-tar-man-sio-
nes (6 sílabas, ritmo: 3,5)ya-tes-y-có-mi-
tres (5 sílabas [5 = 6-1], ritmo: 1,4) ai-
res-pu-ros (4 sílabas, ritmo: 1,3)**

**en-es-tos-lu-gar-es-de-ve-ra-ne-o (11 sílabas, ritmo: 2,5,6,10) Endecasílabo
galaico antiguotan-ta-pom-paa-pa-re-ce (7 sílabas, ritmo: 1,3,6)**

**tras-la-ca-ra-mi-se-ra-ble (8 sílabas,
ritmo: 3,7) de-las-mo-ne-das (5
sílabas, ritmo: 4) ma-ña-na-re-gre-sa-
mos (7 sílabas, ritmo: 2,6) a-nues-tras-
nu-bes (5 sílabas, ritmo: 2,4) a-nues-
tro-sue-lo (5 sílabas, ritmo: 2,4)**

**y-me-pre-gun-to-si-tam-bién (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 4,8) Endecasílabo de
canción vol-ve-mos-a-nues-tras-a-la-mas-que-tra-ji-mos (13 sílabas, ritmo:**

2,5,8,12) me-cues-**tio**-no-si-des-**pués**-de-ver (10 sílabas [10 = 9+1], ritmo:

3,7,9) po-li-cí-as-con-có-di-gos-pri-va-dos (11 sílabas, ritmo: 3,6,10)

Endecasílabo melódico

lau-sur-pa-ción-de-pla-yas-y-sen-de-ros (11 sílabas, ritmo: 4,6,10) **Endecasílabo**

sáfico **me**in-te-rro-go-si-la-ley (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 3,7)

y-la-de-so-be-**dien**-cia (7 sílabas, ritmo:

6)son-los-**mis**-mos-ex-**ce**-sos (7 sílabas,

ritmo: 1,3,6)

en-es-**ta**-dos-u-**ni**-dos-queen (9 sílabas [9 = 8+1], ritmo: 3,6) **Eneasílabo de gaita**

gallega la-ro-**ma**-na-re-**pú**-bli-ca-do-mi-ni-ca-na (13 sílabas, ritmo: 3,6,12) y-lue-

go-**me**in-**quie**-ta (6 sílabas, ritmo: 2,5)

siel-in-for-tu-nio**ye**l-ren-cor (8 sílabas [8 = 7+1],

ritmo: 4,7)rue-dan-por-la-pen-**dien**-te (7 sílabas,

ritmo: 1,6) quea-ca-**ba**en-el-in-fier-no (7 sílabas,

ritmo: 2)**ye**n-**fin**-me-des-**ve**-la(6 sílabas, ritmo:

2,5)si-la-po-**bre**-za-de-mu-chos (8 sílabas, ritmo:

4,7) se-la-de-be-mos-a-**dios** (8 sílabas [8 = 7+1],

ritmo: 4,7) en-to-das-**par**-tes (5 sílabas, ritmo: 2,4)

mu-**jer**-ma-ña-na-re-gre-sa-mos (9 sílabas, ritmo: 2,4,8) **Eneasílabo**

yámbico a-san-to-do-min-go (6 sílabas, ritmo: 2,5)

tra-**ji**-mos-u-nas-**nu**-bes (7 sílabas, ritmo: 2,4,6) tra-**ji**-mos-u-

nos-sue-los (7 sílabas, ritmo: 2,4,6) tra-**ji**-mos-u-nas-**al**-mas (7

sílabas, ritmo: 2,4,6)**ya**-ho-ra-co-no-ce-mos-**o**-tras-so-le-**da**-

des(13 sílabas, ritmo: 2,6,8,12)y-nue-vos-ol-vi-dos-**pues** (8

sílabas [8 = 7+1], ritmo: 2,5,7) a-**quí**-tam-**bién**-de-sue-llan (7

sílabas, ritmo: 2,4,6)

**lao-pu-len-ciayel-a-bu-so-pe-ro (9 sílabas, ritmo: 3,6,8) Eneasílabo de gaita gallega mu-
jer-mí-a (4 sílabas, ritmo: 2,3)**

va-lió-la-pe-na-sa-ber (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 2,4,7) queen-la-ron-da-de-los-hom-bres (8 sílabas, ritmo: 3,7)yen-la-ron-da-de-los-hom-bres(8 sílabas, ritmo: 3,7)

**yen-la-ron-da-de-los-a-ros-de-fue-go(11 sílabas, ritmo: 3,7,10) Endecasílabo polirrítmico
hay-cír-cu-los-que-to-can-o-tros-cír-cu-los (11 sílabas [11 = 12-1], ritmo: 1,2,6,8,10)Endecasílabo sáfico**

oh-la-jus-ti-cia-noes-táen-los-con-tra-rios (11 sílabas, ritmo: 1,4,6,7,10) Endecasílabo de gaita gallega

si-no-túy-yo-los-de-más (8 sílabas [8 = 7+1], ritmo: 1,3,4,7) yhon-do-de-pa-so(5 sílabas, ritmo: 2,4) he-mos-a-ma-do (5 sílabas, ritmo: 1,4) nos-han-a-ma-do (5 sílabas, ritmo: 4)

III. Análisis métrico de los poemas de Antonio Fernández Spencer

III.1 Vendaval interior-Primera parte (1941)

Antonio Fernández Spencer

Análisis métrico

MAR POR DENTRO

1. Mi-**mar**-dor-**mi**-do-**sue**-ña/-los-**o**-jos-de-la-**llu**-via (2,4,6-2,6)
Alejandrino yámbico
2. se-**re**-no-por-las-**al**-gas/-**don**-de-los-**bu**-ques-**cor**-tan/-ma-ri-**po**-sas-deau-**ro**-
ra (2,6-1,4,6-3,6) Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo yámbico,
heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico
3. **en**-tre-las-**ma**-nos-del-**sol**/-**don**-de-los-**án**-ge-les/-**lle**-gan-a-si-**re**-nas (1,4,7-1,4-
1,5) Eneadecasílabo compuesto (8+5+6): octosílabo dactílico, pentasílabo
adónico y hexasílabo trocaico
4. **cuan**-doel-**sue**-ño-ger-**mi**-na/-por-**u**-naen-re-da-**de**-ra/-de-ce-**ni**-zas-a-**zu**-les
(1,3,6-2,6-3,6) Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo anapéstico,
heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
5. mi-**vie**-jo-**mar**-en-**o**-la/-de-lin-**go**-tes-de-**via**-je (2,4,6-3,6)
Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
6. can-**tan**-do-con-sua-**ni**-lloa-**zul**/-a-**bier**-ta-**men**-te-des-ple-**ga**-do (2,6,8-2,4,8)
Octodecasílabo compuesto (9+9): eneasílabo laverdaico y eneasílabo yámbico
7. **bu**-lle-por-la-**fuen**-te-del-ca-**be**-llo (1,5,9) Decasílabo arcaico
8. **cuan**-doen-laa-**re**-na/-**bro**-taun-fa-**nal** (1,4-1,4) Decasílabo dactílico compuesto
9. de-**pe**-ces-cris-ta-**li**-nos/-ha-bi-**tan**-tes-de-las-**án**-co-ras (2,6-3,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico
10. el-**mar**-de-las-e-**da**-des-del-pla-**ne**-ta/-col-**ga**-doa-la-ca-**de**-na (2,6,10-2,6)
Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo heroico puro (a maiori) y
heptasílabo yámbico
11. de-las-gra-vi-ta-**cio**-nes (6) Heptasílabo yámbico

12. se-**me**-ceen-las-en-**tra**-ñas-del-**tri**-no (2,6,9) Decasílabo mixto
13. **pue**-dees-**tar**-es-con-**di**-doen-mis-**pár**-pa-dos (1,3,6,9) Decasílabo anapéstico¹
14. que-**ma**-doen-un-**cír**-cu-lo-dea-le-**grí**-a (2,5,10) Endecasílabo antirrítico²
15. mi-**mar**-de-so-le-**da**-des/-que-**cre**-ce-**co**-moun-**ár**-bol (2,6-2,4,6) Alejandrino yámbico
16. **va**-**pa**-ra-**vue**-lo-de-per-**fu**-me (1,2,4,8) Eneasílabo libre
17. **vi**-veen-la-ra-**íz**-de-las-cam-**pa**-nas (1,5,9) Decasílabo arcaico
18. a-**bra**-zael-si-**len**-cio-guar-**da**-do/-en-ba-**ú**-les-**deai**-re (2,5,8-3,5)
Pentadecasílabo compuesto (9+6): eneasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico
19. mi-**mar**-de-**qui**-llas-co-mou-ñas (2,4,7) Octosílabo mixto
20. nau-**fra**-gaen-pa-**ñue**-los-y-**lí**-mi-tes (2,5,8) Eneasílabo anfibráquico
21. **cre**-ceen-laal-**co**-ba/-**to**-das-las-**no**-ches (1,4-1,4) Decasílabo dactílico compuesto
22. **pa**-ra-me-**cer**-meen-su-**piel**-es-tre-me-**ci**-da (1,4,7,11) Dodecasílabo trocaico³

1. Decasílabo anapéstico con un ritmo extra en la primera sílaba. 2. Endecasílabo antirrítico por la 5ta sílaba. 3. Dodecasílabo trocaico (impar) con ritmo par en la 4ta sílaba.

ANILLO DORMIDO

1. En-**dón**-dees-**tá**-mi-**mar**-per-**di**-doen-tre-**flo**-res-os-**cu**-ras
(2,4,6,8,9,11,14)¹Pentadecasílabo anfibráquico
2. so-lo-bus-**cán**-do-loen-tre/-las-**u**-ñas-de-los-**as**-tros (1,4,6-2,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico
3. en-un-re-**cuer**-do-de ba-**tu**-tas/-de **lu**-ces-di-se-**ca**-das (4,8-2,6)
Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo yámbico
4. mi-**mar**-es-táes-con-**di**-do (2,4,6) Heptasílabo yámbico
5. en-el-**gra**-no-deun-**mun**-doex-tra-**via**-doen-un-**tú**-nel-de-**gri**-tos (3,6,9,12,15)
Hexadecasílabo dactílico simple
6. na-**ú**-fra-goen-un-jar-**dín**-dea-las (2,7,8) Eneasílabo libre
7. quea-ban-**do**-na-sus-jaz-**mi**-nes-al-**vue**-lo (3,7,10) Endecasílabo extrarítmico ²
8. de-so-rien-**ta**-do/-por-**u**-na-ma-ri-**po**-sa (4-2,6) Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo yámbico
9. con-sus-co-**lo**-res-en-el-**a**-gua (4,8) Eneasílabo de canción
10. en-u-nais-la-cla-**va**-daen-los-**o**-jos-ab-**sor**-tos-de-**dios** (3,6,9,12,15)
Hexadecasílabo dactílico simple
11. mi-**mar**-per-**di**-do (2,4) Pentasílabo yámbico
12. co-mo-**pren**-daa-**zul**-/-por-los-**bos**-ques-del-**sue**-ño (1,3,5-3,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico
13. se-pul-**ta**-doen-las-ce-**ni**-zas/-deu-na-**som**-bra (3,7-1,3) Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo trocaico y tetrasílabo trocaico
14. au-**men**-ta-sues-ta-**tu**-ra/-en-tre-**pie**-dras-me-lo-**dio**-sas (2,6-3,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico
15. lo-**ten**-goen-la-**voz**-deu-na-co-pa/-quea-ban-do-**nó**-sus-cris-**ta**-les (2,5,6,8-4,7)
Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo anfibráquico y octosílabo dactílico

16. bai-**lan**-doen-los-**la**-bios-dees-**tre**-llas-**e**-brias (2,5,8,10) Endecasílabo galaico antiguo
17. per-**di**-doen-los-**o**-jos-en-las-**tum**-bas (2,5,9) Decasílabo simple
18. ger-mi-**nan**-doen-el-ro-**sal**/-de-sus-**ma**-nos-mo-**ra**-das (3,7-3,6) Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico
19. en-la-can-**ción**-deun-**ni**-ño/-col-**ga**-daen-**laes**-**fe**-ra-deun-**as**-tro (4,6-2,5,8)
Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo yámbico y eneasílabo anfibráquico
20. en-**e**-sa-**lám**-pa-ra/-quee-**mer**-ge-del-**sue**-ño (2,4-2,5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabos anfibráquicos
21. **co**-mo-**lu**-na-ma-**du**-ra/-deu-na-pri-ma-**ve**-ra-deo-las (1,3,6-1,5,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo trocaico
22. en-el-mer-**ca**-do/-de-las-a-**be**-jas (4,9) Decasílabo compuesto (5+5):
pentasílabos yámbicos
23. mi-**mar**-es-táen-los-pa-ra-**le**-los/-deun-a-**ni**-llo-dor-**mi**-doen-el-fu-**tu**-ro (2,4,8-3,6,10) Dodecasílabo compuesto (9+11): eneasílabo yámbico y endecasílabo melódico puro (a maiori)

1. *Pentadecasílabo anfibráquico con cláusula antirrítica en la 5ta sílaba y cláusulas extrarrítmicas en la 6ta y 9na sílaba.*
2. *Endecasílabo extrarrítmico por la 7ma sílaba.*

AGUA SOBRE EL FUEGO

1. **Vas-se-llan-do-las-re-jas-de-tuau-sen-cia** (1,3,6,10) Endecasílabo melódico corto (a maiori)
2. **la-fu-ria-del-si-len-cio/-que-teen-vuel-ve-las-ve-nas** (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
3. **por-el-he-ri-do-vien-to/-te-vol-vis-te-de-lu-na** (4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
4. **ru-ge-tu-car-ne-dees-pa-das/-en-los-dí-as-que-mue-ren** (1,4,7-3,6) Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo dactílico y heptasílabo anapéstico
5. **som-bras-de-pu-ros-la-bios-tea-rre-ba-tan** (1,4,6,10) Endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)
6. **su-ben-tus-ve-nas/-por-laes-tre-lla-mor-tal**(1,4-3,6) Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo anapéstico
7. **con-tui-ra-tras-pa-sas-te-mi-voz**(2,6,9) Decasílabo mixto
8. **noes-tás-en-un-cli-maos-cu-ro/-de-lu-ciér-na-gas** (2,5,7-3) Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo mixto y tetrasílabo
9. **san-gra-bas-en-tu-co-ra-zón/-de-ti-bia-ro-sa** (2,8-2,4) Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo yámbico y pentasílabo yámbico
10. **re-zos-se-rán-mis-lá-gri-mas/-pa-raal-can-zar-te** (1,4,6-1,4) Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo mixto y pentasílabo adónico
11. **lle-ga-rás-has-ta-miau-sen-cia-con-tu-som-bra** (3,4,7,11) Dodecasílabo ternario
12. **e-res-laan-gus-tia-dees-tar-so-lo** (1,4,7,8) Eneasílabo libre
13. **mi-len-guahoy/-no-vier-te-tus-ma-ri-po-sas** (2-2,7) Endecasílabo compuesto (3+8): trisílabo y octosílabo mixto
14. **tú-cre-cen-en-la-pie-dra/-yen-la-yer-baal-ca-er** (1,2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
15. **ven-re-lo-je-ro-de-mi-muer-te/-que-su-fres-por-mi-san-gre** (1,4,8-2,6) Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo yámbico

16. oi-**rás**-ro-**dar**-mi-**vi**-da-**co**-moun-ru-**mor**-deo-las (2,4,6,8,12) Alejandrino a la francesa
17. so-bre-me-**tá**-li-cos-**mun**-dos/-de-**lám**-pa-ras-mo-ri-**bun**-das (1,4,7-2,7)
Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo dactílico y octosílabo mixto
18. no-soyun-**rí**-o/-so-**lou**-na-**go**-ta/-**dea**-gua-so-breel-**fue**-go (1,3-2,4-1,3,5)
Pentadecasílabo compuesto (4+5+6): tetrasílabo trocaico, pentasílabo yámbico y hexasílabo trocaico
19. **quie**-roen-tu **ros**-tro-de-**jar**-/mian-**gus**-tia-**dehom**-bre (1,4,7-2,4) Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo dactílico y pentasílabo yámbico
20. su-bi-**réa**-tu-mo-ra-daan-tes-que-**lle**-gues (3,7,10) Endecasílabo extrarítmico¹
21. trans-pa-ren-**tan**-doel-**al**-ba-con-tus-**án**-ge-les (4,6,10) Endecasílabo sáfico corto (a maiori)
22. tu-**cie**-lo-se-**rá**-la-**luz**-/que-mea-pri-**sio**-ne (2,5,7-4) Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo mixto y pentasílabo yámbico
23. **ven**-a-pa-**ci**-ble/-con-re-**lám**-pa-gos-de-**már**-mol-en-mial-ma (1,4-3,7,10) Hexadecasílabo compuesto (5+11): pentasílabo adónico y endecasílabo extrarítmico
24. al-lle-**gar**-tu-pre-**sen**-cia-des-trui-**rá**-mis-**so**-les (3,6,10,12) Tridecasílabo anapéstico
25. via-**je**-roa-**mar**-go/-tem-pes-**tuo**-sos-vol-**ca**-nes-te-sos-**tie**-nen (2,4-3,6,10)
Hexadecasílabo compuesto (5+11): pentasílabo yámbico y endecasílabo melódico puro
26. **vue**-len-tus-**la**-bios/-**co**-mo-**gran**-des-es-**pe**-jos Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo anapéstico.
27. cu-**bier**-tos-por-la-**nie**-bla/-de-tus-**vo**-ces-pro-**fé**-ti-cas (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
28. el-**cier**-vo-de-tu-**san**-gre/-san-gra-**rá**-por-el-**mun**-do (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

29. la-ti-**rán**-las-mon-**ta**-ñas/-**co**-mo-tu-co-ra-**zón**-de-tem-pes-**tad**(3,6-1,6,10)
Octodecasílabo compuesto (7+11): heptasílabo anapéstico y endecasílabo enfático puro (a maiori)
30. tu-son-**ri**-sa-me-su-mi-**ráen**-el-rin-**cón**-del-**mie**-do (3,8,11,13) Alejandrino trocaico
31. de-**vuél**-ve-me-tuau-**sen**-cia/-que-me-**ro**-bael-con-**tor**-no (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
32. te-re-**cla**-man-los-**as**-tros/-ex-tra-**via**-dos-por-tu-**lum**-bre (3,6-3,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo trocaico
33. mi-**no**-chees-**tá**-pa-**san**-doen-el-ro-**cí**-oen-**fer**-mo (2,4,6,10,12) Alejandrino a la francesa
34. **cér**-ca-me-con-tu-**sa**-bia-tris-**te**-za/-y-se-**re**-mos-her-**ma**-nos (1,6,9-3,6)
Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo simple y heptasílabo anapéstico

SIRENA VARADA EN MI RECUERDO

1. A-laho-raen-que-nu-me-**ra**-les-**só**-li-dos-por-el-**sue**-lo (2,7,9,14) Pentadecasílabo atípico¹
2. **ha**-ce-pen-**sar**-en-un-feu-**dal**-cas-**ti**-llo/-dea-rit-**mé**-ti-ca (1,4,8,10-3)
Pentadecasílabo compuesto (11+4): endecasílabo sáfico puro pleno (a minori) y tetrasílabo
3. **na**-dan-re-**lo**-jes-a-**mar**-gos/-por-el-**llan**-to(1,4,7-3) Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo dactílico y tetrasílabo
4. a-ma-**po**-las-que-**ma**-das-y-cre-**ci**-das (3,6,10) Endecasílabo melódico puro (a maiori)
5. **zar**-pa-la-**no**-che-tem-pra-**ne**-ra/-con-su-**nu**-do-dees-**tre**-llas (1,4,8-3,6)
Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo anapéstico
6. **cuan**-do-teo-**frez**-co-mies-**pe**-jo (1,4,7) Octosílabo dactílico
7. **pa**-ra-que-te-**ba**-ñes/-en-sus-**a**-guas-in-**mó**-vi-les (1,5-3,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico
8. por-los-**rí**-os-de-mi-**san**-gre/-**bo**-gaun-re-**cuer**-do-**tris**-te (3,7-1,4,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo mixto
9. so-brees-ta-**no**-che/-dea-dor-me-**ci**-dos-**as**-tros-y-fan-**tas**-mas (2,4-4,6,10)
Hexadecasílabo compuesto (5+11): pentasílabo yámbico y endecasílabo sáfico corto (a maiori)
10. **van**-mis-**sue**-ños-vo-**lan**-do/-por-el-co-ra-**zón**-de-la-**tie**-rra (1,3,6-5,8)
Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo anfibráquico
11. **don**-deun-en-**tie**-rro/-de-li-**bé**-lu-las-di-**fun**-tas (1,4-3,7) Tridecasílabo compuesto (5+8): pentasílabo adónico y octosílabo trocaico
12. **vie**-ne-co-moun-ru-**mor**-de-san-**gra**-doen-trea-las-que-**ca**-en (1,3,6-3,5,8)
Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo mixto

13. en-es-**ta**ho-raen-que-los-sue-ños/-des-tren-zan-sus-ca-be-llos (3,7-2,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo yámbico
14. **ten**-goel-más-til-deun-gri-to/-tri-za-doen-tre-bo-te-llas (1,3,6-2,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
15. que-**cam**-bian-de-con-tor-no/-mu-chas-ve-ces-en-las-som-bras (2,6-1,3,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico
16. en-e-sas-so-las-an-clas/-ol-vi-da-das-en-las-pla-yas (2,4,6-3,7) Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico
17. hayun-sa-**bor**-a-bu-que-des-tro-za-do (3,5,9) Decasílabo anapéstico
18. a-**ho**-ra-queen-la-no-che/-las-po-la-res-es-tre-llas (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
19. se-de-sa-tan-de-sus-a-ma-rras-de-hie-lo (3,8,11) Dodecasílabo ternario²
20. hayun-di-**fun**-toa-mor/-hun-di-doen-el-re-cuer-do (3,5-2,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico
21. deun-a-**zul**-cor-cel-ma-ri-no/-que-ya-no-ga-lo-pa (3,5,7-3,5) Alejandrino mixto (8+6): octosílabo trocaico y hexasílabo trocaico
22. a-**pó**-ya-teen-mis-sus-pi-ros/-yen-la-llu-via-ru-gien-te (2,7-3,6) Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo anapéstico
23. que-ca-e-co-**moa**-la-de-rra-ma-da (2,5,9) Decasílabo simple
24. so-bre-los-se-cos-la-bios-de-la-tie-rra (1,4,6,10) Endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)
25. a-**pó**-ya-teen-mi-ri-sa (2,6) Heptasílabo yámbico
26. quees-un-ven-da-**val**/-de-lu-cien-tes-na-va-jas (5-3,6) Tridecasílabo compuesto(6+7): hexasílabo y heptasílabo anapéstico³
27. pa-sa-re-mos-por-el-**par**-que-de-luz-frí-aen-las-lu-ciér-na-gas (3,7,10,11,15)Hexadecasílabo atípico⁴
28. so-bre-laa-**dua**-na-del-ol-vi-do-/a-mon-to-na-dos-be-sos-tees-pe-ra-ban (1,4,8-4,6,10) Duodecasílabo compuesto (9+11): eneasílabo de canción y endecasílabo sáfico corto (a maiori)

29. **tú-lle-gas-te** (1,3) Tetrasílabo trocaico
30. en-un-**po**-tro-de-**bru**-ma/-que-de-sa-**tó**-su-**crin**/-de-ce-**ni**-zay-lu-**ce**-ro (3,6-4,6-3,6) Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo anapéstico, heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
31. la-ple-a-**mar**-te-**nom**-bra (4,6) Heptasílabo yámbico
32. y-yo-**sien**-to-**quee**-res/-**u**-na-do-**lien**-te-si-**re**-na (3,5-1,4,7) Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo trocaico y octosílabo dactílico
33. que-pre-ci-**pi**-tael-**bar**-co-de-mian-**gus**-tia (4,6,10) Endecasílabo sáfico corto (a maiori)

1. *Pentadecasílabo que no encaja en ninguna clasificación del Pentadecasílabo.* 2*Dodecasílabo ternario con ritmo extra en la 8va sílaba.* 3. *El hexasílabo tiene acento obligatorio en la 5ta sílaba.* 4. *Hexadecasílabo que no encaja en ninguna clasificación del Hexadecasílabo.*

GOTA DE MUERTE

1. Su-te-**rror**-mei-**nun**-da/-co-mo-me-**tal**-a-**mar**-go (3,5-1,4,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo mixto
2. **ce**-ras-dea-**be**-jas-**muer**-tas/-en-la-**ro**-sa-del-**vue**-lo (1,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico
3. co-moas-tros-na-ve-**gan**-tes/-en-las-**ve**-nas-que-**gri**-tan (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
4. su-te-**rror**-en-la-can-**te**-ra-de-mis-**hue**-sos (3,7,11) Dodecasílabo ternario
5. **lle**-gan-sus-**ga**-rras/-de-pa-**la**-dioy-per-**fu**-me(1,4-3,6) Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo anapéstico
6. las-a-**lon**-dras-que-**ma**-das-en-el-ga-**lo**-pe (3,6,11) Dodecasílabo ternario¹
7. un-**a**-gua-de-**ne**-gra-ra-**íz**(2,5,8) Eneasílabo anfibráquico
8. **e**-se-**li**-rio-quea-**ún**/-no-**vie**-ne-cre-**cien**-do-por-mi-**muer**-te (1,3,6-2,5,9) Heptadecasílabo compuesto (7+10): heptasílabo anapéstico y decasílabo simple
9. en-mi-**pe**-choha-dor-**mi**-doun-ra-**ci**-mo-de-**sol**(3,6,9,12) Tridecasílabo anapéstico
10. pe-tri-fi-**ca**-doy-**so**-lo (4,6) Heptasílabo yámbico
11. es-toyen-**u**-na-**ca**-sa/-su-mer-**gi**-daen-un-**am**-plio-si-**len**-cio (3,5-3,6,9) Hexadecasílabo compuesto (6+10): hexasílabo trocaico y decasílabo anapéstico
12. en-**u**-na-**ca**-lle-**den**-sa/-co-mo-**ca**-pa-de-**plo**-mo (2,4,6-1,3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
13. **cru**-zan-lu-**ce**-ros-**muer**-tos/-**más**-a-**llá**-de-las-**som**-bras (1,4,6-1,3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico
14. **mue**-ren-**mu**-das-es-**pa**-das-que-**llo**-ran (1,3,6,9) Decasílabo anapéstico
15. **mue**-ren-pla-**ne**-tas-en-re-**da**-dos/-a-la-**flor**-deun-ce-men-**te**-rio (1,4,8-3,7) Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo de canción y octosílabo trocaico

16. **ni**-ñas-par-**ti**-das-por-re-**lám**-pa-gos/-no-**su**-fren(1,4,8-3) Dodecasílabo asimétrico (9+3): eneasílabo de canción y trisílabo

17. **ni**-ños-her-**ma**-nos-del-vol-**cán**/-tra-en-**en**-tre-sus-**ma**-nos (1,4,8-1,3,6) Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo anapéstico

18. **u**-na-**fuen**-tear-**dien**-te/-un-cris-**tal**-sin-pre-**sen**-cia(1,3,5-3,6)Tridecasílabo mixto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico

19. sus-**to**-rres-see-**le**-van-por-mi-**mé**-du-la (2,5,9) Decasílabo simple

20. los-**o**-jos-nohan-lle-**ga**-doal-mis-**te**-rio (2,6,9) Decasílabo mixto

21. las-**lla**-mas-el-**a**-guaen-**pé**-ta-los/-a-**bier**-ta-**so**-bre-laa-**re**-na (2,5,7-2,4,7) Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabos mixtos

22. un-**llan**-to-de-**si**-glos/-**hu**-yeeen-los-la-**dri**-llos-**vie**-jos (2,5-1,5,7) Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo anfibráquico y octosílabo trocaico

23. **ro**-sas-do-**bla**-das-tris-te-**men**-te/-**ba**-jo-la-**lu**-na (1,4,8-1,4) Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo de canción y pentasílabo adónico

24. **sien**-toun-o-**lor**-a-**lám**-pa-ras/-que-**man**-doa-las-en-el-**ai**-re (1,4,6-2,7) Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo mixto y octosílabo mixto

25. **vi**-bran-go-te-**a**-dos-mi-**nu**-tos/-en-las-es-**ta**-tuas-de-**lá**-gri-mas (1,5,8-4,7) Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo anfibráquico y octosílabo dactílico

26. hayun-o-**lor**-a-**via**-jes-**muer**-tos/-**en**-tre-**ga**-**vio**-tas (3,5,7-1,4) Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo trocaico y pentasílabo adónico

27. ger-**mi**-nan-las-mon-**ta**-ñas (2,6) Heptasílabo yámbico

28. **ha**-ce-**tiem**-po-que-**sue**-nan/-mis-cam-**pa**-nas-ahu-**ma**-das (1,3,6-3,6) Alejandrino anapéstico

29. por-las-**fuen**-tes-deun-re-**loj**-de-**san**-gre (3,7,9) Decasílabo arcaico

30. **ha**-ce-**tiem**-po-queun-ga-**lo**-pe-de-**nie**-ve/-**lle**-gaa-mi-re-**cuer**-do (1,3,7,10-1,5) Heptadecasílabo compuesto (11+6): endecasílabo antirrítmico y hexasílabo trocaico

TORRE DE CENIZA

1. **Soyu**-na-to-rre-de-ce-**ni**-za-que-cre-ce (1,3,7,10) Endecasílabo antirrítico¹
2. mi-co-ra-zón-de-si-len-cio/-**tie**-ne-pá-ja-ros-can-tan-do (4,7-1,3,7)
Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo dactílico y octosílabo trocaico
3. **fren**-tea-la-so-le-**dad**(1,6) Heptasílabo mixto
4. que-**lle**-ga-con-es-**pa**-dao-**bri**-llo-des-lum-**bran**-te (2,6,8,12) Alejandrino a la francesa
5. **ten**-go-co-lum-nas-**muer**-tas/-**en**-treho-ri-**zon**-tes (1,4,6-1,4) Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo mixto y pentasílabo adónico
6. cam-**pa**-nas-en-mis-**lá**-gri-mas (2,6) Heptasílabo yámbico
7. un-co-ra-zón-fru-**tal**/-co-mou-na-pri-ma-**ve**-ra (4,6-2,6) Alejandrino yámbico
8. un-**án**-gel-de-man-**za**-naen-mis-pu-**pi**-las (2,6,10) Endecasílabo heroico puro (a maiori)
9. un-**án**-co-rahe-**la**-daen-el-**po**-lo-de-laau-**sen**-cia (2,5,8,12)
Tridecasílabo antirrítico²
10. en-**dón**-dees-**tán**/-mis-**be**-llas-ma-ri-**po**-sas/-dean-**ta**-ño (2,4-2,6-2)
Pentadecasílabo compuesto (5+7+3): pentasílabo yámbico, heptasílabo yámbico y trisílabo
11. se-**quie**-bra-la-**bri**-sa/-**pa**-ra-**ver**-me (2,5-1,3) Decasílabo compuesto (6+4): hexasílabo anfibráquico y tetrasílabo trocaico
12. la-**som**-bra-se-pa-se-a/-ve-**lan**-do-mi-ta-**ma**-ño-de-**rí**-o (2,6-2,6,9)
Heptadecasílabo compuesto (7+10): heptasílabo yámbico y decasílabo mixto
13. en-**dón**-dees-**tán**-mis-**o**-jos-que-**ma**-dos/-por-el-me-**tal**-de-ful-**go**-res (2,4,6,9-4,7) Octodecasílabo compuesto (10+8): decasílabo trocaico y octosílabo dactílico
14. **vie**-neun-co-**llar**/-en-el-cre-**pús**-cu-lo/-san-**gran**-do (1,4-4-2) Tridecasílabo compuesto (5+5+3): pentasílabo adónico, pentasílabo yámbico y trisílabo

15. un-cor-**cel**-de-**sal**/-hu-**yen**-do-por-mi-**san**-gre (3,5-2,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico
16. u-na-**ca**-sa-su-mer-**gi**-daen-el-**mar**/-co-mo-**grue**-sa-mi-**ra**-da (1,3,7,10-1,3,6) Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo antirrítico y heptasílabo anapéstico
17. en-**dón**-dees-**tán**-mis-**ma**-nos/-de-pa-**lo**-mas-en-la-**muer**-te (2,4,6-3,7) Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico
18. un-**nar**-do-por-el-**ai**-re/-guar-**dán**-do-me-las-**o**-las (2,6-2,6) Alejandrino yámbico
19. es-**tán**-sa-**lien**-do/-mu-si-**ca**-les-fan-**tas**-mas (2,4-3,6) Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
20. y-pa-**se**-an-sus-**ros**-tros/-dees-**pe**-jos-in-tan-**gi**-bles (3,6-2,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
21. soyu-na-**vie**-ja-**fuen**-te/-per-**di**-da-por-laa-**re**-na (1,3,5-2,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico
22. un-**náu**-fra-go-dees-**pan**-toen-un-jar-**dín**-de-**brú**-ju-las (2,6,10,12) Alejandrino a la francesa
23. **don**-de-**na**-cen-los-**blan**-cos-**pe**-ces/-del-ro-**cí**-oy-la-**llu**-via (1,3,6,8-3,6) Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de gaita gallega y heptasílabo anapéstico
24. en-**dón**-dees-**tá**-mihoz/-pa-ra-cor-**tar**-el-**ai**-re (2,4,5-1,4,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo anfibráquico y heptasílabo mixto
25. sehan-per-**di**-do-mis-**be**-sos/-en-trehu-**mor**-de-**már**-mo-les (3,6-1,3,5) Tridecasílabo compuesto (7+6): heptasílabo anapéstico y hexasílabo trocaico
26. seha-per-**di**-do-mi-**vi**-daen-tre-las-**som**-bras/-deo-tro-**cie**-lo (3,6,10-1,4) Hexadecasílabo compuesto (11+5): endecasílabo melódico puro (a maiori) y pentasílabo adónico

1. *Endecasílabo antirrítico por cláusula rítmica en la 7ma sílaba.* 2. *Tridecasílabo antirrítico por cláusula antirrítica en la 5ta sílaba.*

TAN BREVE ES EL ALBA

1. El-**náu**-fra-go-seen-**gan**-chaa-la-cor-**ti**-na/-del-**mar**(2,6,10-2) Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico puro (a maiori) y trisílabo
2. con-sus-**o**-jos-de-**fue**-go/-**pren**-de-su-**lám**-pa-ra(3,6-1,4) Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo anapéstico y pentasílabo adónico
3. a-**lum**-bra-la-**ru**-ta-/del-ve-**le**-ro-**ne**-gro (2,5-3,5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico
4. le-**da**-**pa**-so-con-su-**luz**-a-los-**pe**-ces (2,3,7,10) Endecasílabo antirrítico¹
5. El-pes-**pun**-te-de-la-**lu**-naen-la-cor-**ti**-na/-del-**vien**-to (3,7,11-2) Pentadecasílabo compuesto (12+3): dodecasílabo ternario y trisílabo
6. tu-**ma**-no-**te**-je-que-**te**-je/-la-**lu**-nao-la-**no**-che (2,4,7-2,5) Alejandrino mixto (8+6): octosílabo mixto y hexasílabo anfibráquico
7. oel-**vien**-to-que-**só**-loha-bla-dea-**mo**-res (2,5,9) Decasílabo simple
8. **En**-tre-**pla**-ta-de-**pe**-ces-en-**fer**-mos/-yael-ma-ri-**ne**-roa-ho-**ga**-do (1,3,6,9-1,4,7) Octododecasílabo compuesto (10+8): decasílabo anapéstico y octosílabo dactílico
9. se-**vis**-te-deau-**sen**-teen-la-**pro**-pia-ven-**ta**-na/-de-sus-**o**-jos-a-**zu**-les (2,5-2,5-3,6) Eneadodecasílabo compuesto (6+6+7): dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabos anfibráquicos y heptasílabo anapéstico
10. la-ma-**de**-ra-de-su-**ro**-jo-co-ra-**zón**-flo-taen-las-**a**-guas (3,7,11-1,4) Hexadodecasílabo compuesto (12+5): dodecasílabo ternario y pentasílabo adónico
11. Laho-**gue**-ra-de-los-**pe**-ces-re-**gre**-sa-del-**al**-ba (2,6,9,12) Alejandrino a la francesa
12. El-ma-ri-**ne**-roa-ho-**ga**-do/-**no**-sea-**cer**-caal-**bar**-a-be-**ber**-u-na-**co**-pa (4,7-1,3,5-3,4,6) Duoendodecasílabo compuesto (8+6+7): octosílabo dactílico, hexasílabo trocaico y heptasílabo mixto
13. no-**guar**-dae-sa-**ro**-sa/-del-**vien**-to-que-seal-zaen-los-**ma**-res (2,3,5-2,5,8) Pentadodecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo anfibráquico y eneasílabo anfibráquico

14. **nie**-sa-**ro**-sain-de-**ci**-saen/-el-pen-sa-**mien**-to/-del-a-**man**-te (1,3,6-4-3)
Hexadecasílabo compuesto (7+5+4): heptasílabo anapéstico, pentasílabo yámbico y tetrasílabo
15. **ca**-llaen-el-jar-**dín**/-de-la-mu-**cha**-cha-pre-fe-**ri**-da (1,5-4,8) Pentadecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo trocaico y eneasílabo de canción
16. Los-**pe**-ces-cor-**te**-jan/-al-ma-ri-**ne**-ro-**muer**-to (2,5-4,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico
17. **ha**-cen-laho-ra-de-la-**brú**-ju-la/-**pa**-ra-**guiar**-su-**muer**-te (1,3,7-1,3,5)
Alejandrino mixto (8+6): octosílabo trocaico y hexasílabo trocaico
18. La-ne-ce-si-**dad**-re-pe-**ti**-da-del-**mar**/-**no**-lein-te-**re**-saa-los-**pe**-ces (5,8,11-1,4,7)
Duodecasílabo compuesto (12+8): dodecasílabo trocaico y octosílabo dactílico
19. **ni**-los-**bu**-ques-**he**-chos/-dehu-mo-**ne**-gro (1,3,5-1,3) Decasílabo compuesto (6+4): hexasílabo trocaico y tetrasílabo trocaico
20. o-de-co-**ra**-les-de-**lu**-nas/-o-de-pen-sa-**mien**-tos-dis-**per**-sos (4,7-5,8)
Heptadecasílabo compuesto (8+9): octosílabo dactílico y eneasílabo anfibráquico
21. Los-**pe**-ces-son-**po**-co-fi-**ló**-so-fos/-**po**-co-pen-sa-**do**-res (2,5,8-1,5)
Pentadecasílabo compuesto (9+6): eneasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico
22. noes-**cri**-ben-**bi**-blias/-oin-**fo**-lios-de-**muer**-tos (2,4-2,5) Endecasílabo compuesto (5+6): pentasílabo yámbico y hexasílabo anfibráquico
23. **E**-so-**no**-lo-sa-**bí**-acl-ma-ri-**ne**-ro/-**cuan**-do-de-ci-dióa-ho-**gar**-se (1,3,6,10-1,7)
Eneadecasílabo compuesto (11+8): endecasílabo melódico corto (a maiori) y octosílabo trocaico
24. **en**-tre-pun-**ta**-das/-dea-**gu**-jas-de-**mar**/-o-**deas**-tro-**la**-bios (1,4-2,5-4)
Hexadecasílabo compuesto (5+6+5): pentasílabo adónico, hexasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico
25. Con-**an**-clas-de-su-co-ra-**zón**/-el-ca-pi-**tán**-noor-de-**nó**-**na**-da (2,8-4,7,8)
Octodecasílabo compuesto (9+9): eneasílabo yámbico y eneasílabo libre
26. en-el-**cur**-so-de-los-**o**-jos-**muer**-tos/-y-va-**cí**-os-de-**to**-dos-los-**ma**-res (3,7,9-3,6,9) Duodecasílabo compuesto (10+10): decasílabo arcaico y decasílabo anapéstico

27. Los-a-ho-**ga**-dos-**pien**-san/-en-la-**jo**-ven-**deo**-jos-de-**nu**-bes (4,6-3,5,8)
Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo yámbico y eneasílabo mixto
28. en-su-**piel**-trans-pa-**ren**-**teen**-el-o-**to**-**ño**en/-la-pri-ma-**ve**-ra (3,6,10-4)
Hexadecasílabo compuesto (11+5): endecasílabo melódico puro (a maiori) y pentasílabo yámbico
29. Se-ne-ce-**si**-**tael**-fu-ne-**ral**/-de-las-**o**-las/-**pa**-ra-de-te-**ner**-los-nau-**fra**-gios/-del-**mar**(4,8-3-1,5,8-2) Duopentadecasílabo compuesto (9+4+9+3): eneasílabo de canción, tetrasílabo, eneasílabo anfibráquico y trisílabo
30. **Ba**-**joel**-sa-**li**-tre-de-la-**lu**-na/-**llo**-ran-los-**pe**-ces (1,4,8-1,4) Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo de canción y pentasílabo adónico
31. la-**lu**-na-mor-**tal**-y-**frí**-a/-ya-pe-**ne**-**traen**-sus-**o**-jos (2,5,7-3,6) Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo anapéstico
32. en-el-to-**rren**-te-de-la-**muer**-te/-**seo**-yen-los-**pá**-ja-ros-sub-ver-**si**-vos (4,8-1,4,9)
Eneadecasílabo compuesto (9+10): eneasílabo de canción y decasílabo simple
33. **pá**-ja-ros-en-el-**fon**-do-del-**mar**/-**lu**-nas-des-plu-**ma**-das-que-**vue**-lan (1,6,9-1,5,8) Eneadecasílabo compuesto (10+9): decasílabo simple y eneasílabo anfibráquico
34. La-**muer**-te-lle-**va**-ba-**ca**-ra-de-**pá**-ja-**roo**-de-to-**rren**-te (2,5,7,10,15)
Hexadecasílabo atípico²
35. **cuen**-**tael**-ma-ri-**ne**-**roa**-ho-**ga**-do/-que-**su**-**bea**-la-ta-**ber**-na (1,5,8-2,6)
Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico
36. de-**ca**-**raa**-la-**lu**-na/-**ba**-ja-por-los-pel-**da**-ños-del-si-**len**-cio (2,5-1,6,10)
Heptadecasílabo compuesto (6+11): hexasílabo anfibráquico y endecasílabo enfático puro (a maiori)
37. **Na**-**diees**-**cu**-cha-sus-**cuen**-tos-de-**pla**-yas/-o-de-ven-**ta**-nas-**ro**-tas (1,3,6,9-4,6)
Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
38. Tan-**bre**-**vees**-el-**al**-**baen**-las-**ma**-nos/-de-los-**muer**-tos (2,5,8-3) Tridecasílabo compuesto (9+4): eneasílabo anfibráquico y tetrasílabo

1. *Endecasílabo antirrítico por cláusula rítmica en la 7ma sílaba.* 2. *Hexadecasílabo que no encaja en ninguna clasificación del Hexadecasílabo.*

HUELLAS ENTRE EL POLVO

1. Mi-**san**-grees-un-co-ro-deán-ge-les/-co-mo-bri-**llan**-tes-pa-**lo**-mas (2,5,7-1,4,7)
Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo mixto y octosílabo dactílico
2. un-len-tohu-mo-de-**sie**-nes-por-los-**pár**-pa-dos (3,6,10) Endecasílabo melódico puro (a maiori)
3. mi-**san**-gre-co-mo-**rí**-oo-**ri**-sa (2,4,6,8) Eneasílabo yámbico
4. **fren**-tea-las-ca-te-**dra**-les-que-**cre**-cen/-co-moes-**tre**-llas-os-**cu**-ras (1,6,9-1,3,6)
Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo simple y heptasílabo anapéstico
5. hun-**di**-dos-en-el-**mus**-go-**van**-mis-o-jos (2,6,8,10) Endecasílabo heroico largo (a maiori)
6. que-**bus**-can-**be**-llas-**hue**-llas-en-treel-**pol**-vo (2,4,6,8,10) Endecasílabo heroico pleno
7. **lle**-gan-na-**dan**-do-**fós**-fo-ros-ar-**dien**-tes (1,4,6,10) Endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)
8. la-**nie**-ve-co-moun-**blan**-co-ca-**ba**-llo/-de-**mil**-sa-**e**-tas (2,4,6,9-2,4)
Pentadecasílabo compuesto (10+5): decasílabo trocaico y pentasílabo yámbico
9. y-**tú**-per-**di**-daen-treun-**ros**-tro-de-**nie**-bla (2,4,7,10) Endecasílabo dactílico corto
10. cre-**ci**-das-**som**-bras-a-**bier**-tas/-en-un-rin-**cón**-sin-**lí**-mi-te (2,4,7-4,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo yámbico
11. y-rui-se-**ño**-res-o-**lla**-mas/-que-**mue**-ren-en-tre-ce-**ni**-za (4,7-2,4,7)
Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo dactílico y octosílabo mixto
12. tus-o-jos-de-ce-**re**-zay-co-**me**-tas-per-**di**-dos (2,6,9,12) Alejandrino a la francesa
13. y-la-**no**-che-can-**tan**-do/-por-la-**ra**-ma-del-**ai**-re (3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
14. u-nao-la-**llo**-ra-la-**muer**-te/-de-sus-**a**-guas-ro-**dan**-tes (2,4,7-3,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo mixto y heptasílabo anapéstico
15. y-**tú**-qui-**zá**-que-**ma**-daen-los-es-**pe**-jos (2,4,6,10) Endecasílabo heroico corto (a maiori)

16. que-**san**-gran-en-laal-**co**-ba-de-**sier**-ta (2,6,9) Decasílabo mixto
17. **tú**-la-de-**la**-bios-**co**-mo-pa-**nal**-deho-ri-**zon**-tes (1,4,6,9,12) Alejandrino a la francesa
18. la-que-**to**-das-las-**no**-ches-**quie**-bra-**co**-pas (3,6,8,10) Endecasílabo melódico largo (a maiori)
19. en-mial-ma/-**náu**-fra-gaen-treu-na-lla-ma-**ra**-da/-de-**ci**-fras (2-1,4,8-2)
Pentadecasílabo compuesto (3+9+3): trisílabo, eneasílabo de canción y trisílabo
20. mi-**san**-gre-see-**le**-va/-**co**-moun-cas-**ti**-llo-de-ca-**tás**-tro-fes (2,5-1,4,8)
Pentadecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo anfibráquico y eneasílabo de canción
21. **co**-mo-ca-**er**-de-**cas**-cos-**ro**-jos/-**so**-bre-tuau-**sen**-cia (1,4,6,8-1,4) Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo yámbico y pentasílabo adónico
22. **vie**-nen-so-**ñan**-do-**pie**-dras/-y-**ce**-men-**te**-rios (1,4,6-2,4) Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo mixto y pentasílabo yámbico
23. **u**-na-pri-ma-**ve**-ra/-col-**ga**-daen-mis-de-**li**-rios (1,5-2,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo yámbico
24. **vue**-la-mi-**san**-grehas-tau-na-**vie**-jaal-**co**-ba (1,4,6,8,10) Endecasílabo sáfico pleno
25. **Tú**-por-**lar**-gos-**cie**-los/-**bus**-cas-un-**mar**-so-li-**ta**-rio (1,3,5-1,4,7) Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo trocaico y octosílabo dactílico
26. **tú**-si-len-**cio**-saen-tre-**rí**-os-deu-ñas (1,4,7,9) Decasílabo simple
27. **tú**-**na**-das-por-mi-**va**-so/-de-ma-dru-**ga**-das-ma-**du**-ras (1,2,6-4,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo mixto y octosílabo dactílico
28. fan-**tas**-mao-**lu**-na/-nau-fra-**ga**-doen-tres-**pe**-jos (2,4-3,6) Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

CAÍDA HACIA LA LUZ

1. La-ca-**í**-da-del-**sol**/so-bre-su-**som**-bra-lu-mi-**no**-sa (3,6-1,4,8) Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo de canción
2. el-a-gua-que-sea-**ho**-gaen-su-**pro**-pio-des-**ti**-no (2,6,9,12) Alejandrino a la francesa
3. la-**blan**-ca-**luz**-hu-**yén**-do-lea-las-**som**-bras/-**co**-moa-**le**-pra (2,4,6,10-1,3) Pentadecasílabo compuesto (11+4): endecasílabo heroico corto (a maiori) y tetrasílabo trocaico
4. el-mur-**mu**-lloe-brio-de-den-si-**dad**/del-**fon**-do-de-los-**ma**-res (3,4,9-2,6) Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo arcaico y heptasílabo yámbico
5. el-**vue**-lo-pre-su-**ro**-so/-**bus**-caun-**pá**-ja-roex-tra-**via**-do (2,6-1,3,7) Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico
6. a-laal-**tu**-ra-de-la-**luz**/qui-**zá**-la-**no**-che-con-fa-**bu**-le (3,7-2,4,8) Heptadecasílabo compuesto (8+9): octosílabo trocaico y eneasílabo yámbico
7. a-tra-**vés**-de-mi-son-**ri**-saun-**po**-lo-fu-**tu**-ro (3,7,9,12) Tridecasílabo antirrítico¹
8. de-**jad**-que-**ven**-gan-to-dos-los-**pá**-ja-ros (2,4,6,9) Decasílabo trocaico
9. a-pi-co-te-**ar**-sus-**vi**-das/-en-mi-**san**-gre (5,7-3) Dodecasílabo asimétrico (8+4): octosílabo mixto y tetrasílabo
10. a-**bier**-toes-**toy**/co-mo-laór-bi-ta-de-los-co-**me**-tas/-sin-des-**ti**-no (2,4-1,3,9-3) Eneadecasílabo compuesto (5+10+4): pentasílabo yámbico, decasílabo arcaico y tetrasílabo
11. de-jad-meir/por-la-ca-be-**lle**-ra-del-**vien**-to (3-5,8) Tridecasílabo compuesto (4+9): tetrasílabo y eneasílabo anfibráquico
12. ras-**gar**-su-se-**cre**-to-de-**lla**-mas (2,5,8) Eneasílabo anfibráquico
13. dor-**mir**-so-bre-laes-**ta**-tua-del-ti-**fón**(2,6,10) Endecasílabo heroico puro (a maiori)
14. **en**-tre-las-ce-**ni**-zas-del-**sue**-ñoy-queel-**al**-ba-**no**-mea-pri-**sio**-ne (1,5,8,11,13,16) Heptadecasílabo atípico²

15. **an**-doa-**la**-**ca**-**za**/-de-**lao**-tra-po-si-bi-li-**dad**/-**dees**-te-con-**tor**-no (1,4-2,8-1,4)
Eneadecasílabo compuesto (5+9+5): pentasílabo adónico, eneasílabo yámbico y pentasílabo adónico

16. de-**jad**-meen-los-es-**tan**-tes-de-los-**cie**-los/-el-**li**-bros-de-las-**nu**-bes (2,6,10-2,6)
Octodecasílabo compuesto (11+7): endecasílabo heroico puro (a maiori) y heptasílabo yámbico

17. queel-pen-ta-**gra**-ma-de-los-**as**-tros/-**se**-a-**ní**-ti-doy-lu-mi-**no**-so (4,8-1,3,8)
Octodecasílabo (9+9): eneasílabo de canción y eneasílabo libre

18. queel-a-gua-**crez**-ca/-**co**-moel-ru-**mor**-**sor**-do (2,4-1,4,5) Endecasílabo compuesto (5+6): pentasílabo yámbico y hexasílabo trocaico³

19. de-mis-pen-sa-mien-**tos**(5) Hexasílabo⁴

20. de-**jad**-queel-**fós**-fo-roa-**lum**-brees-tas-**lá**-gri-mas-he-**ri**-das (2,4,7,10,14)
Pentadecasílabo atípico⁵

21. **es**-ta-son-**ri**-saes-la-**mue**-ca/-**deu**-na-**ro**-saen-ti-**nie**-blas (1,4,7-1,3,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo dactílico y heptasílabo anapéstico

22. a-lao-**ri**-lla-del-**llan**-to/-los-**án**-ge-les-de-mis-**pár**-pa-dos (3,6-2,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo mixto

23. es-**tán**-a-mor-ta-**ja**-dos (2,6) Heptasílabo yámbico

24. que-**ven**-gael-**fue**-go-**muer**-tohas-tael-ces-**ti**-llo/-de-**san**-gre (2,4,6,10-2)
Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico corto (a maiori) y trisílabo

25. quees-mi-co-ra-**zón**(5) Hexasílabo

26. mis-ma-**du**-ras-pa-**la**-bras/-es-**tán**-go-te-**an**-do-**cie**-los (3,6-2,5,7)
Pentadecasílabo compuesto (7+8): heptasílabo anapéstico y octosílabo mixto

27. **es**-ta-ro-saal-ta-del-**pe**-cho (1,4,7) Octosílabo dactílico

28. con-sus-a-**mar**-gos-**mus**-gos-sus-pi-**ran**-do (4,6,10) Endecasílabo sáfico corto (a maiori)

29. in-**flad**-meun-a-ta-**úd**-deo-las/-**pa**-raen-te-**rrar**-el-ol-**vi**-do (2,6,7-1,4,7)
Hexadecasílabo compuesto (8+8): octosílabo mixto y octosílabo dactílico

30. es-**tovin**-ci-ne-**ran**-doen-laho-**gue**-ra/-de-la-vi-**gi**-lia (2,5,8-4) Alejandrino mixto (9+5): eneasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico
31. la-ma-ri-**po**-sa-**ne**-gra-**dees**-ta-**no**-che (4,6,8,10) Endecasílabo sáfico largo
32. **soyu**-na-**go**-ta/-**dea**-guain-fi-**ni**-taen-lae-ter-ni-**dad**(1,3-1,4,9) Alejandrino mixto (4+10): tetrasílabo trocaico y decasílabo arcaico
33. un-**cli**-ma-de-ce-**re**-zas/-que-**vue**-la-por-mi-**san**-gre (2,6-2,6) Alejandrino yámbico
34. **u**-na-**hue**-ca-**som**-bra-lu-mi-**no**-sa (1,3,5,9) Decasílabo arcaico
35. el-**da**-do-de-mio-ri-gen/-**ha**-ce-ju-**ga**-das-e-**ter**-nas/-en-mi-me-**mo**-ria (2,6-1,4,7-4) Duodecasílabo compuesto (7+8+5): heptasílabo yámbico, octosílabo dactílico y pentasílabo yámbico
36. **di**-mees-**pí**-ri-tu/-si-**tie**-nes-un-**pe**-cho/-co-mou-na-**cin**-ta-**mé**-tri-ca (1,3-2,5-2,4,6) Heptadecasílabo compuesto (4+6+7):tetrasílabo trocaico, hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico
37. que-se-**cai**-gael-se-**rrín**-de-los-**as**-tros/-en-la-lo-**cu**-ra-de-los-te-les-**co**-pios (3,6,9-4,10) Duoendecasílabo compuesto (10+11): decasílabo anapéstico y endecasílabo sáfico difuso
38. y-que-los-as-tro-**la**-bios-**ha**-blen-**deán**-ge-les (6,8,10) Endecasílabo vacío largo
39. en-**me**-dio-de-miex-cén-tri-caes-ta-**tu**-ra/-de-**bru**-ma(2,6,10-2) Alejandrino mixto (11+3): endecasílabo heroico puro (a maiori) y trisílabo
40. es-**tá**-ca-**yen**-doun-lu-mi-**no**-soar-**cán**-gel (2,4,8,10) Endecasílabo sáfico largo pleno (a minori)

1. *Tridecasílabo antirrítico por cláusula antirrítica en la 7ma sílaba*
2. *Heptadecasílabo que no encaja en ninguna de las clasificaciones del Heptadecasílabo.*
3. *Hexasílabo trocaico con ritmo par en la 4ta sílaba.*
4. *Hexasílabo en su forma pura con acento en la 5ta sílaba.*
5. *Pentadecasílabo que no encaja en ninguna de las clasificaciones del Pentadecasílabo.*

EL LUGAR DE TUS OJOS

1. En-el-**vien**-to-la-ro-sain-**mó**-vil-de-su-**som**-bra (3,6,8,12) Alejandrino a la francesa
2. a-pre-su-rael-**tiem**-po/-y-noa-**rras**-tra-la-**san**-gre (3,5-3,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico
3. **no**-se-su-bea-lo-**nu**-lo/-deo-tro-lu-**gar**/-hay-**no**-che (1,3,6-1,4-2)
Pentadecasílabo compuesto (7+5+3): heptasílabo anapéstico, pentasílabo adónico y trisílabo
4. dean-chas-a-las-de-pá-ja-roen-mi-co-ra-**zón** (1,3,6,12) Alejandrino a la francesa
5. mi-co-ra-**zón**/-que-no-**vuel**-ve/-**via**-ja-por-tus-**o**-jos (4-3-1,5) Pentadecasílabo compuesto (5+4+6): pentasílabo yámbico, tetrasílabo y hexasílabo trocaico
6. **pe**-ro-na-die-**mue**-re-**nun**-ca/-niel-**án**-co-ra-de-los-**ma**-res (1,3,5,7-2,7)
Hexadecasílabo (8+8): octosílabo trocaico y octosílabo mixto
7. Los-**pies**-de-las-**flo**-res/-pi-so-**te**-an-mis-**o**-jos (2,5-3,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo anfibráquico y heptasílabo anapéstico
8. **E**-sas-**nu**-bes-no-**sa**-ben/-del-lu-**gar**-de-tu-**nom**-bre(1,3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
9. niel-lu-**gar**-de-la-**fuen**-te-niel-del-**vien**-to (1,3,6,8,10) Endecasílabo melódico pleno (a maiori)
10. Del-**vien**-to-**ba**-jan-tus-**ma**-nos/-quees-**tán**-por-lle-**gar**(2,4,7-2,5) Alejandrino mixto (8+6): octosílabo mixto y hexasílabo anfibráquico
11. Za-**pa**-tos-de-**lu**-nas-**cla**-ras/-**pi**-san-el-**a**-gua (2,5,7-1,4) Tridecasílabo compuesto (8+5): octosílabo mixto y pentasílabo adónico
12. El-**tiem**-po-to-maun-**va**-so-co-joen-sus-**ma**-nos (2,4,6,8,11) Dodecasílabo de seguidilla
13. Con-e-**rror**-de-mon-**ta**-ñas/-**sil**-ban-los-**pá**-ja-ros-de-**no**-che (3,6-1,4,8)
Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo de canción

14. De-**tiem**-poen-**tiem**-poun-**pá**-ja-ro-**ca**-een-mi-**san**-gre (2,4,6,9,12) Alejandrino a la francesa
15. **por**-que-**na**-da-**vuel**-vea-la-**na**-da/-**ni**-la-cam-**pa**-na-niel-**vien**-to (1,3,5,8-1,4,7) Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo mixto y octosílabo dactílico
16. A-los-**pies**-dee-sa-**ro**-saes-**tá**-de-ro-**di**-llas/-tu-per-**fu**-me (3,4,6,8,11-3) Hexadecasílabo compuesto (12+4): dodecasílabo de seguidilla y tetrasílabo
17. tu-per-**fu**-me-de-mu-**jer**-**he**-cho-por-la-**ro**-sa-de-mil-**so**-les (3,7-1,5,8,9) Octodecasílabo compuesto (8+10): octosílabo trocaico y decasílabo arcaico
18. La-**ro**-sa-le-**cor**-ta-las-**a**-las-al-**vien**-to/-**pa**-raen-tre-**gár**-te-las (2,5,8,11-1,4) Heptadecasílabo compuesto (12+5): dodecasílabo dactílico y pentasílabo adónico
19. la-**nu**-be-**sa**-le-del-lu-**gar**-de-tus-**o**-jos (2,4,8,11) Dodecasílabo dactílico
20. **pe**-ro-**na**-die-**cor**-ta-los-**pé**-ta-los/-del-si-**len**-cio (1,3,5,8-3) Tridecasílabo compuesto (9+4): eneasílabo mixto y tetrasílabo
21. sea-**pa**-gaen-tus-**o**-jos/-el-des-**ti**-no-de-los-re-**lo**-jes (2,5-3,8) Pentadecasílabo compuesto (6+9): hexasílabo anfibráquico y eneasílabo iriartino
22. De-**vuél**-ve-me-se-**ñor**-ve-**le**-ro-las-**o**-las (2,6,8,11) Dodecasílabo de seguidilla
23. las-**o**-las-que-**lle**-gan-del-a-**bis**-moa-los-**o**-jos-pe-**que**-ños (2,5,9,12,15) Hexadecasílabo atípico¹
24. de-la-**ma**-no-de-**sier**-ta-de-la-**vi**-da (3,6,10) Endecasílabo melódico puro (a maiori)
25. Mi-**pie**-de-re-choig-**no**-ra/-que-miiz-**quier**-do-pi-sau-na-**ro**-sa (2,4,6-3,6,8) Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo yámbico y eneasílabo de gaita gallega
26. En-sue-di-to-**rial**-**muy**-de-ma-**ña**-na/-la-ma-ri-**po**-sa-lo-co-**men**-ta (5-1,4-4,8) Duodecasílabo compuesto (6+5+9): hexasílabo, pentasílabo adónico y eneasílabo de canción
27. An-**dan**-doen-tu-**san**-gre/-me-**pier**-do-por-el-**tiem**-po (2,5-2,6) Tridecasílabo compuesto (6+7): hexasílabo anfibráquico y heptasílabo yámbico

28. me-**di**-cen-que-te-**lla**-mas-**lám**-pa-raes-**ta**-tua/-so-le-**dad**(2,6,8,11-3)
Hexadecasílabo compuesto (12+4): dodecasílabo de seguidilla y tetrasílabo
29. me-**di**-cen-que-**tie**-nes-las-**ma**-nos-de-**flo**-res/-su-mer-**gi**-das-de-**no**-che
(2,5,8,11-3,6) Eneadecasílabo compuesto (12+7): dodecasílabo dactílico y heptasílabo anapéstico
30. En-**ti**-co-**mien**-za-la-**ro**-sa-del-**se**-xo/-**no**-chey-**dí**-a (2,4,7,10-1,3)
Pentadecasílabo compuesto (11+4): endecasílabo dactílico corto y tetrasílabo trocaico
31. Yo-**voy**-por-tua-**mor**/-de-pes-**ta**-ñas-**lar**-gas (2,5-3,5) Dodecasílabo simétrico
(6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico
32. En-**le**-ve-**gi**-ro/-se-me-**ca**-en-los-**o**-jos/-en-el-**vér**-ti-go-de-tus-**sue**-ños (2,4-3,6-3,8) Duoendecasílabo compuesto (5+7+9): pentasílabo yámbico, heptasílabo anapéstico y eneasílabo iriartino
33. El-a-**mor**-me-**di**-ce/-**soy**-la-**no**-cheen-el-es-**pe**-jo/-de-las-**som**-bras (3,5-1,3,7-3)
Octodecasílabo compuesto (6+8+4): hexasílabo trocaico, octosílabo trocaico y tetrasílabo
34. Soyel-a-**mor**-que-**ma**-doen-los-**hue**-sos/-de-la-**no**-che (3,5,8-3) Tridecasílabo compuesto (9+4): eneasílabo mixto y tetrasílabo
35. el-a-**mor**-de-**di**-chas-per-**di**-das/-en-los-**la**-gos-dor-**mi**-dos (3,5,8-3,6)
Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo mixto y heptasílabo anapéstico
36. No-**te**-mas-a-la-**no**-cheoal-**dí**-a-sin-a-**mor**(2,6,8,12) Alejandrino a la francesa
37. a-pro-**xí**-ma-teal-**más**-**le**-ve-**gi**-ro/-de-tus-**o**-jos (3,6,7,9-3) Alejandrino mixto
(10+4): decasílabo arcaico y tetrasílabo
38. y-**no**-le-**di**-gas-**na**-daal-**mar**-que-seau-**sen**-ta (2,4,6,8,11) Dodecasílabo de seguidilla

VENDAVAL INTERIOR

1. Des-**dees**-ta-so-le-**dad**-ca-í-da/-**has**-tael-**fon**-do-de-mis-**is**-las/-dean-**gus**-tia (2,6,8-1,3,7-2) Duodecasílabo compuesto (9+8+3): eneasílabo yámbico, octosílabo trocaico y trisílabo
2. laes-**toy**-lla-**man**-do-con-**es**-ta-**voz**/-de-**po**-tros-des-ga-**rra**-dos (2,4,7,9-2,6) Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo simple y heptasílabo yámbico
3. **don**-de-los-**as**-tros-de-**ja**-ron/-ma-ri-**po**-sas-**cós**-mi-cas (1,4,7-3,5) Alejandrino mixto (8+6): octosílabo dactílico y hexasílabo trocaico
4. en-**es**-te-**mis**-mo-**vien**-to (2,4,6) Heptasílabo yámbico
5. **lle**-no-de-des-lum-**bran**-tes-es-**pa**-das/-de-re-**lám**-pa-gos (1,6,9-3) Alejandrino mixto (10+4): decasílabo simple y tetrasílabo
6. **cuan**-doel-re-**cuer**-do (1,4) Pentasílabo adónico
7. de-so-le-**da**-des-**muer**-tas/-lle-ga-baa-mi-**sue**-ño (4,6,9,12) Alejandrino a la francesa
8. en-**ton**-ces-**e**-rael-a-**mor**(2,4,7) Octosílabo mixto
9. **u**-na-**go**-ta-**deas**-tros/-en-**treho**-jas-de-**som**-bras (1,3,5-2,5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo trocaico y hexasílabo anfibráquico
10. y-**la**-bios-**deu**-na-ta-ci-**tur**-na/-gui-**ta**-rra-de-la-**men**-tos (2,4,8-2,6) Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo yámbico y heptasílabo yámbico
11. en-los-jar-**di**-nes-de-son-**ri**-sas (4,8) Eneasílabo de canción
12. **fren**-teal-re-**cuer**-do/-de-**lla**-ma-de-le-**o**-nes (1,4-2,6) Dodecasílabo asimétrico (5+7): pentasílabo adónico y heptasílabo yámbico
13. **cuan**-do-po-**lié**-dri-cos-re-**lo**-jes/-**llo**-ran-**en**-tre-los-**ni**-ños (1,4,8-1,3,6) Hexadecasílabo compuesto (9+7): eneasílabo de canción y heptasílabo anapéstico
14. **hayu**-na-ca-ra-**va**-na/-de-**dien**-tes-co-**moha**-chas (1,5-2,5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo trocaico y hexasílabo anfibráquico

15. en-**bus**-ca-deun-**ár**-bol/-dea-zu-**ce**-nas-yhue-sos (2,5-3,5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico

16. **pa**-ra-ta-**lar**-el-**mun**-do (1,4,6) Heptasílabo mixto

17. en-**ton**-ces-mia-**mor**/-**cre**-ce-des-truc-**tor**(2,5-1,5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo trocaico

18. **co**-mo-la-**mis**-ma-**muer**-te-quee-lla-**lle**-va (1,4,6,8,10) Endecasílabo sáfico pleno

19. a-la-**mis**-maho-raen-que-se-de-**san**-gran/-las-cons-te-la-**cio**-nes (3,4,9-5) Hexadecasílabo compuesto (10+6): decasílabo arcaico y hexasílabo

20. **en**-treun-con-ti-nen-**tal**/-bra-**mi**-do-de-co-**me**-tas (1,6-2,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo yámbico

21. mon-**ta**-ñas-**lí**-qui-das/-**co**-moun-**ce**-men-**te**-rio-de-ro-**cí**-o (2,4-1,3,5,9) Pentadecasílabo compuesto (5+10): pentasílabo yámbico y decasílabo arcaico

22. se-de-sin-**te**-gran/-en-po-**bla**-das-pa-**lo**-mas/-de-lo-**cu**-ras (4-3,6-3) Hexadecasílabo compuesto (5+7+4): pentasílabo yámbico, heptasílabo anapéstico y tetrasílabo

23. **cuan**-do-la-**no**-che-**de**-ja-ca-**er**/-sus-ga-**vio**-tas-noc-**tur**-nas (1,4,6,9-3,6) Heptadecasílabo compuesto (10+7): decasílabo dactílico compuesto y heptasílabo anapéstico

24. mei-**nun**-do-deas-tros-de-mu-**je**-res (2,4,8) Eneasílabo yámbico

25. de-pal-**me**-ras-**am**-plias/-**co**-moel-**le**-cho-de-mi-**muer**-te-pri-**me**-ra (3,5-1,3,7,10) Heptadecasílabo compuesto (6+11): hexasílabo trocaico y endecasílabo extrarítmico¹

26. de-ca-**de**-nas-**só**-li-das/-**co**-mo-me-**tal**/-deu-na-ca-**de**-na (3,5-1,4-1,4) Hexadecasílabo compuesto (6+5+5): hexasílabo trocaico y pentasílabos adónicos

27. in-ma-te-**rial**-queel-**tiem**-po-meha-tra-**í**-do (4,6,10) Endecasílabo sáfico corto (a maiori)

28. de-**cid**-me-por-**qué**/-yaes-**tán**-mis-**gló**-bu-los (2,5-2,4) Endecasílabo compuesto (6+5): hexasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico

29. co-**mi**-dos/-de-pa-ra-**le**-las-lu-**ciér**-na-gas/-**dein**-**vier**-no (2-4,7-2) Alejandrino mixto (3+8+3): trisílabo, octosílabo dactílico y trisílabo
30. yo-no-**tu**-ve-la-**cul**-pa/-de-que-se-ca-**ye**-sen-mis-**la**-bios (3,6-5,8)
Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo anapéstico y eneasílabo anfibráquico
31. en-el-**a**-gua-des-**nu**-da/-**dee**-sa-**lu**-na-di-**fun**-ta (3,6-1,3,6) Alejandrino anapéstico
32. no-**tu**-ve-la-**cul**-pa/-de-que-las-au-**ro**-ras (2,5-5) Dodecasílabo simétrico (6+6): hexasílabo anfibráquico y hexasílabo
33. se-con-vir-**tie**-ran-en-la-**men**-tos (4,8) Eneasílabo de canción
34. **ni**-que-los-**rí**-os-nau-fra-**ga**-ran/-en-**u**-na-**cos**-ta-so-**lu**-ble (1,4,8-2,4,7)
Heptadecasílabo compuesto (9+8): eneasílabo de canción y octosílabo mixto
35. que-sea-**brió**/-co-mou-na-ce-**la**-da-de-**tri**-nos (3-2,5,8) Tridecasílabo compuesto (4+9): tetrasílabo y eneasílabo anfibráquico
36. **só**-lo-**sé**-que-laa-**ma**-ba/-des-deu-na-**cos**-ta (1,3,6-2,4) Dodecasílabo asimétrico (7+5): heptasílabo anapéstico y pentasílabo yámbico
37. sin-prin-**ci**-pio-po-**si**-ble (3,6) Heptasílabo anapéstico

YO SIENTO EN ESE FUEGO

1. El-so-plo-deun-lu-ce-roa-bre-del-mar-las-puer-tas (2,6,7,10,12) Alejandrino a la francesa
2. **Tú**-vi-ves-**bos**-quea-**ba**-jo-de-la-**ro**-sa (1,4,2,6,10) Endecasílabo extrarrítmico¹
3. y-pre-**gun**-tas-por-mío-ca-zas-un-ve-**le**-ro (3,6,7,11) Dodecasílabo ternario
4. que-noha-sa-**bi**-do-**nun**-ca/-re-gre-**sar**-en-la-**no**-che (2,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
5. **pues**-pre-**fie**-re-la-**na**-da/-**pa**-ra-nom-**brar**-es-**tre**-llas (1,3,6-1,4,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo mixto
6. oel-**fi**-lo-deu-na-**ro**-sa/-jar-**dín**-de-sus-cu-**chi**-llos (2,4,6-2,6) Alejandrino yámbico
7. **cer**-ca-del-**bú**-ho-**cie**-go/-con-sus-**o**-jos-sin-**fuen**-te (1,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo mixto y heptasílabo anapéstico
8. De-**sol**-a-**sol**-/**tú**-**bus**-cas-un-na-**ran**-joen-lu-**ta**-do (2,4-1,2,6,9) Pentadecasílabo compuesto (5+10): pentasílabo yámbico y decasílabo mixto
9. con-el-re-**po**-sou-**ná**-ni-me-del-**pan**-/-que-se-nos-**nie**-ga (4,6,10-4)
Hexadecasílabo compuesto (11+5): endecasílabo sáfico corto (a maiori) y pentasílabo yámbico
10. sin-el-**fa**-ro-que-**gi**-re/-de-tu-**san**-grea-mi-**san**-gre (3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
11. oen-la-**na**-da-que-**pa**-sa/-con-sus-**o**-jos-tan-**tris**-tes (3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
12. yal-**ai**-re-de-las-**ro**-sas/-**sa**-lea-bus-**car**-los-**pe**-ces (2,6-1,4,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto
13. Noim-**por**-ta-que-las-**a**-las/-**ha**-gan-**al**-ta-mi-**san**-gre (2,6-1,3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
14. Yo-**sien**-toen-e-se-**fue**-go/-mur-mu-**rar**-a-los-**as**-tros (2,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

15. **cuan-do-de-va-soen-va-soel-cre-pús-cu-lo-lle-ga** (1,4,6,9,12) Alejandrino a la francesa

16. **dee-sa-bo-ca-ao-tra-bo-ca/-don-de-sur-gea-quel-be-so** (1,3,5,7-1,3,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico

17. **que-no-sa-be-si-quie-ra/-de-qué-cie-loha-ba-ja-do** (3,6-2,3,6) Alejandrino anapéstico

18. **i-gual-queel-mar/-que-nun-ca-re-gre-sa-de-no-so-tros** (2,4-2,5,9)
Pentadecasílabo compuesto (5+10): pentasílabo yámbico y decasílabo simple

19. **al-pen-sar-que-te-mi-ro/-don-de-yaes-tás-au-sen-te** (3,6-1,4,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo mixto

20. **au-sen-te-dee-sa-no-che/-queha-ne-ga-do-sus-sue-ños** (2,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

21. **Noim-por-ta-la-gui-ta-rrael-vien-to-ni-tus-pár-pa-dos** (2,6,8,10,12) Alejandrino a la francesa

22. **noim-por-tae-se-ra-ma-je/-don-de-cre-ce-tu-lám-pa-ra** (2,6-1,3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

23. **oel-cor-pi-ño-del-a-gua/-don-deel-vien-to-re-ca-ta/-tus-se-nos-de-mu-cha-cha** (3,6-1,3,6-2,6) Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): alejandrino anapéstico y heptasílabo yámbico

24. **noim-por-tae-res-mu-cha-chaen-la-nu-beoen-el-fue-go** (2,6,9,12) Alejandrino a la francesa

25. **nun-ca-se-po-neel-fue-goen-el-le-cho-so-ña-do** (1,4,6,9,12) Alejandrino a la francesa

26. **yo-des-pier-toen-la-mar/-sin-ra-zón-a-los-pe-ces** (1,3,6-3,6) Alejandrino anapéstico

27. **no-nau-fra-ga-mi-san-gre/-pe-roel-bu-que-no-vuel-ve** (3,6-1,3,6) Alejandrino anapéstico

28. **del-se-no-de-la-no-che/-co-moun-pá-ja-ro-ro-to** (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

29. No-**can**-toen-e-sa-**tie**-rra/-nien-e-sa-**na**-vean-**ti**-gua (2,4,6-2,4,6) Alejandrino yámbico
30. es-el-**vien**-toel-len-**gua**-je/-del-po-**e**-ma-quees-**pe**-ro (3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
31. a-la-**ri**-lla-del-**vien**-to/-**pa**-ra-sal-**tar**-mis-**pá**-ja-ros-me-**jo**-res (3,6-1,4,6,10)
Octodecasílabo compuesto (7+11): heptasílabo anapéstico y endecasílabo sáfico corto pleno (a maiori)
32. Tu-**piel**-se-**rá**-tan-**cla**-ra/-co-moel-**dí**-aen-mis-**ma**-nos (2,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
33. la-pri-ma-**ve**-ra-**vuel**-ve/-con-sus-**a**-las-cre-**ci**-das (4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
34. con-fu-**ror**-de-pai-**sa**-jes/-va-que-**man**-do-sus-**se**-nos (3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
35. Tu-**cuer**-poes-táen-las-**ma**-nos/-dee-se-**lar**-go-ca-**mi**-no (2,4,6-1,3,6)
Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
36. las-**puer**-tas-de-la-**mar**/-per-ma-**ne**-cen-a-**bier**-tas (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
37. tus-**o**-jos-en-los-**vien**-tos-en-mi-**via**-je-sehun-den (2,6,10,12) Alejandrino a la francesa
38. y-pal-**pa**-mos-los-**as**-tros/-**des**-deel-ve-**le**-ro-**blan**-co (3,6-1,4,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo mixto

FELICIDAD EN EL NAUFRAGIO

1. **Yo-no-co-noz-co/-la-ves-ti-men-ta-del-ve-le-ro** (1,4-4,8) Alejandrino mixto (5+9): pentasílabo adónico y eneasílabo de canción
2. En-laau-ro-raen-las-bar-cas/-bo-caa-ba-jo/-nien-la-pla-ya-que-via-ja (3,6-1,3-3,6) Octodecasílabo compuesto (7+4+7) heptasílabo anapéstico, tetrasílabo trocaico y heptasílabo anapéstico
3. **Tú-me-di-ces/-que-no-co-noz-coel-ve-le-ro/-de-tu-cuer-po** (1,3-2,4,7-3) Hexadecasílabo compuesto (4+8+4): tetrasílabo trocaico, octosílabo mixto y tetrasílabo
4. Las-en-cen-**di-das-lu-nas-noc-tur-nas/-de-tu-san-gre** (4,6,9-3) Alejandrino mixto (10+4): decasílabo simple y tetrasílabo
5. Que-**no-co-noz-coel-ti-grea-ga-za-pa-doen-tus-o-jos** (2,4,6,10,13) Alejandrino yámbico
6. O-las-pa-**lo-mas-que-sa-len-vo-lan-do/-de-tus-de-dos** (4,7,10-3) Pentadecasílabo mixto (11+4): endecasílabo dactílico puro y tetrasílabo
7. **Yo-no-co-noz-co-la-ves-ti-men-ta/-de-los-as-tros** (1,2,4,9-3) Alejandrino mixto (10+4): decasílabo mixto y tetrasílabo
8. Me-dia-**no-che-dees-pu-mas/-de-na-ran-jos-dor-mi-dos** (3,6-3,6) Alejandrino anapéstico
9. **No-co-noz-coel-mar-que-se-duer-meen-la-ca-be-za-del-le-ón-deo-ro** (1,3,5,8,12,16,17) Octodecasílabo atípico¹
10. Do-**ra-daes-mi-san-gre/-yel-a-zul-duer-meen-mis-ve-nas** (2,5-3,4,7) Alejandrino mixto (6+8): hexasílabo anfibráquico y octosílabo mixto
11. Dos-**cuer-vos-ne-gros/-ha-lloen-los-o-jos-dee-se-pez**(2,4-1,4,6,8) Alejandrino mixto (5+9): pentasílabo yámbico y eneasílabo yámbico
12. Lo-pes-quéen-los-ma-res/-de-nues-traa-bu-lia (3,5-2,4) Endecasílabo compuesto (6+5): hexasílabo trocaico y pentasílabo yámbico
13. **Yo-no-co-noz-coa-ho-ra/-la-ves-ti-men-ta-de-las-a-ves** (1,2,4,6-4,8) Hexadecasílabo compuesto (7+9): heptasílabo mixto y eneasílabo de canción

14. Y-por-**e-soa-moe-saar**-pa/-que-se-des-**nu**-da/-co-**mou**-na-mu-**jer**-ves-**ti**-da
(3,4,6-4-2,5,7) Duodecasílabo compuesto (7+5+8): heptasílabo mixto,
pentasílabo yámbico y octosílabo mixto

15. Ves-**ti**-**daes-tá**-la-**ro**-sa-**dees-pa**-cioy-de-**muer**-to (2,4,6,9,12) Alejandrino a la
francesa

16. De-co-**lo**-res-co-**moel-tri**-no/-de-las-**pe**-nas-so-**la**-res (3,5,7-3,6) Pentadecasílabo
compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico

17. **Hue**-le-la-**ro-saa-pe**-de-los-**o**-jos-de-**cuer**-vos (1,4,6,9,12) Alejandrino a la
francesa

18. **No**-co-**noz**-co-la-**ro**-sa/-san-**grien**-ta-del-de-**se**-o (1,3,6-2,6) Alejandrino mixto
(7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico

19. **Niel-nom**-bre-de-la-**lu**-na/-**ba**-jo-los-a-gua-**ce**-ros (2,6-1,6) Alejandrino mixto
(7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto

20. **Pa**-ra-**qué**-co-no-**cer-laau-ro**-ra/-en-los-**de**-dos-ro-**sa**-les-de-los-**án**-ge-les
(1,3,6,8-3,6,10) Duodecasílabo compuesto (9+11): eneasílabo de gaita gallega y
endecasílabo melódico puro (a maiori)²

21. **Pa**-ra-**qué**-to-**car**-el-**ar**-pa/-**cuan**-do-**lle**-ga-la-**muer**-te (1,3,5,7-1,3,6)
Pentadecasílabo compuesto (8+7): octosílabo trocaico y heptasílabo anapéstico

22. Y-**rom**-pe-las-co-**li**-nas-del-si-**len**-cio/-en-el-co-ra-**zón**-a-sus-**ta**-do (2,6,10-5,8)
Duodecasílabo compuesto (11+9): endecasílabo heroico puro (a maiori) y
eneasílabo anfibráquico³

23. **Pa**-ra-**qué**-los-**cier**-vos-**sal**-tan-en-mis-**ve**-nas/-**pa**-ra-**qué** (1,3,5,7,11-1,3)
Hexadecasílabo compuesto (12+4): dodecasílabo ternario y tetrasílabo trocaico

24. **Oh**-co-ra-**zón**-do-**ra**-da-fe-li-ci-**dad**-en-**me**-dio-del-nau-**fra**-gio (1,4-2,7-2,6)
Duodecasílabo compuesto (5+8+7): pentasílabo adónico, octosílabo mixto y
heptasílabo yámbico.

25. Muy-**cer**-ca-**dee**-sa-**lám**-pa-ra/-que-**yaa-lum**-bra-los-**ma**-res (2,4,6-3,6)
Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

26. **Guí**-**aa**-los-**pe**-ces/-en-el-e-qui-**noc**-cio-de-las-a-ma-**po**-las (1,4-5,11)
Heptadecasílabo compuesto (5+12): pentasílabo adónico y dodecasílabo trocaico

27. **Yo-no-co-noz-co/-la-ves-ti-men-ta-de-la-ro-sa** (1,4-4,8) Alejandrino mixto (5+9): pentasílabo adónico y eneasílabo de canción
28. **Oh-ve-le-ro-que-te-me-ces/-en-el-o-le-a-je-de-las-pa-lo-mas** (1,3,7-5,10) Eneadecasílabo compuesto (8+11): octosílabo trocaico y endecasílabo galaico antiguo
29. **En-sus-o-jos/-don-de-no-re-co-noz-co/-nin-gún-pai-sa-je** (3-1,3,6-2,4) Hexadecasílabo compuesto (4+7+5): tetrasílabo, heptasílabo anapéstico y pentasílabo yámbico
30. **Y-pa-soa-sí-la-vi-da/-de-su-som-braa-los-pe-ces** (2,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

1. Octodecasílabo que no encaja en ninguna de las clasificaciones del Octodecasílabo. 2. Dialefa necesaria entre la 9na y la 10ma sílaba. 3. Dialefa necesaria entre la 11va y la 12va sílaba.

EL FUEGO EN SUS MANOS

1. Ha-**ble**-mos-de-la-be-**lle**-za/-men-cio-**ne**-mos-la-**zar**-pay-los-**as**-tros (2,7-3,6,9)
Octodecasílabo compuesto (8+10): octosílabo mixto y decasílabo anapéstico
2. La-**muer**-tey-sus-ca-**ba**-llos-a-sus-**ta**-dos-de-**som**-bra (2,6,10,13) Alejandrino
yámbico
3. **No**-men-**cio**-nes-mu-**jer**-a-las-**be**-llas-mu-**je**-res (1,3,6,9,12) Tridecasílabo
anapéstico
4. Es-**tar**-de-**pa**-rae-soy-tem-**pra**-no-**pa**-ra-tan-**po**-co (2,4,8,10,13) Alejandrino
yámbico
5. El-**dí**-aes-**táen**-la-**fuen**-teyes-**be**-llo-be-**llí**-si-mo (2,4,6,8,11) Dodecasílabo de
seguidilla
6. El-ge-ne-**ral**-de-ca-pi-**ta**-doa-**ma**-nos-del-o-**to**-ño (4,8,10,14) Pentadecasílabo
yámbico
7. El-re-**vól**-ver-deun-**as**-tro/-dis-pa-**ran**-doa-sues-**pe**-jo (3,6-3,6) Alejandrino
anapéstico
8. En-**e**-sees-**pe**-jo-**pien**-saen-las-**be**-llas-mu-**je**-res (2,4,6,9,12) Alejandrino a la
francesa
9. Con-sus-**ro**-jos-cor-**pi**-ños/-y-sus-**tren**-zas-de-**nie**-blas (3,6-3,6) Alejandrino
anapéstico
10. Y-sus-**ma**-nos-de-**ce**-ra/ya-**be**-jas-de-sus-**o**-jos (3,6-2,6) Alejandrino mixto
(7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
11. La-**bo**-cae-ra-re-**cuer**-do-de-**miel**-/dea-**que**-llos-**so**-les (2,6,9-2,4)
Pentadecasílabo compuesto (10+5): decasílabo mixto y pentasílabo yámbico
12. Ha-**ble**-mos-de-be-**lle**-za/-los-**la**-gos-es-**tán**-so-los (2,6-2,5,6) Alejandrino
yámbico¹
13. Y-**dos**-**ro**-jos-ve-**le**-ros/-seen-**fi**-lan-a-la-**muer**-te (2,3,6-2,6) Alejandrino mixto
(7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
14. Yel-ma-ri-**ne**-ro-**fiel**-con-su-**ros**-tro-deau-**ro**-ra (4,6-3,6) Alejandrino mixto
(7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico

15. Ha-mi-**ra**-do-la-**muer**-teen-sus-**ro**-tos-per-**fi**-les (3,6,9,12) Tridecasílabo anapéstico
16. Es-**be**-lloe-se-cor-**pi**-ño/-**don**-deun-**dí**-a-fue-**ni**-ña (2,6-1,3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
17. **Fue**-**ni**-ña-sin-sa-**ber**-lo/-ce-**ni**-za-ma-ri-**po**-sa (1,2,6-2,6) Alejandrino yámbico
18. Yo-**noha**-blo-**dee**-lla/-mis-**bo**-tas-**son**-mis-**bo**-tas (2,4-2,4,6) Dodecasílabo compuesto (5+7): pentasílabo yámbico y heptasílabo yámbico
19. Y-su-**bie**-ron-mon-**ta**-ñas/-es-**tre**-llas-in-fi-**ni**-tas (3,6-2,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
20. Me-lla-**ma**-ban-en-**ton**-ces/-los-**vien**-tos-al-pi-**nis**-tas (3,6-2,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo anapéstico y heptasílabo yámbico
21. I-**gle**-sia-de-los-**vien**-tos/-**na**-ve-de-los-que-**fue**-ron (2,6-1,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo mixto
22. Al-**fon**-do-de-los-**ma**-res/-pal-**pé**-los-**pe**-chos-**gé**-li-dos (2,6-2,4,6) Alejandrino yámbico
23. Ha-**ble**-mos-de-be-**lle**-za/-men-cio-**ne**-mos-el-**li**-bro (2,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
24. **Laa**-**be**-ja-de-la-**muer**-te/-la-son-**ri**-sa-tan-**ro**-ja/-la-sor-**ti**-ja-del-**tiem**-po (2,6-3,6-3,6) Duoendecasílabo compuesto (7+7+7): heptasílabo yámbico y alejandrino anapéstico
25. **Noes**-**na**-da-**quee**-se-**fue**-go/-se-**aun**-**ro**-jo-pe-**lí**-ca-no (2,4,6-3,6) Alejandrino mixto (7+7): heptasílabo yámbico y heptasílabo anapéstico
26. La-**lu**-na-**pa**-sa-**so**-la/-pe-tri-fi-**can**-**doin**-**som**-nios (2,4,6-4,6) Alejandrino yámbico
27. **No**-sa-**bré**-**sie**-ra-**be**-**lloel**-**fue**-go-de-sus-**ma**-nos (1,4,6,8,12) Alejandrino a la francesa
28. **Nun**-ca-vol-ve-**ré**-**ao**-**ír**-sus-**pe**-ces-que-de-**cí**-an/-**yoos**-**a**-mo (1,5-2,4,8-2) Octodecasílabo compuesto (6+9+3): hexasílabo trocaico, eneasílabo yámbico y trisílabo